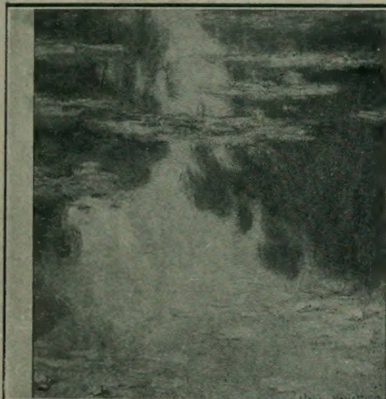
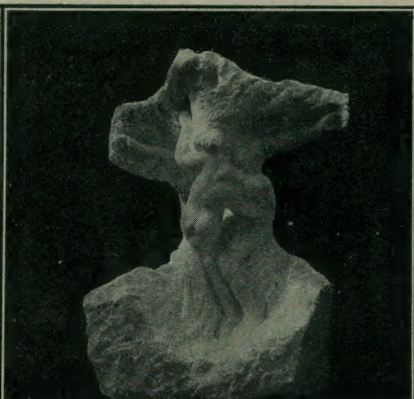

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00261087 1

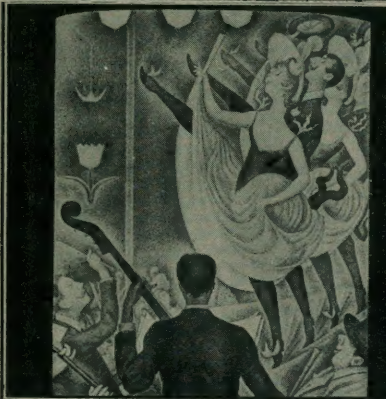
COLLECTION DE " L'ESPRIT NOUVEAU "

OZENFANT & JEANNERET

LA PEINTURE MODERNE









LES ÉDITIONS G. CRÈS & CIE
21, RUE HAUTEFEUILLE, 21
PARIS

LA PEINTURE MODERNE

DANS LA MÊME COLLECTION :

COLLECTION DE " L'ESPRIT NOUVEAU "

OZENFANT & JEANNERET

LA PEINTURE MODERNE



LES ÉDITIONS G. CRÈS & CIE
21, RUE HAUTEFEUILLE, 21
PARIS

PRÉFACE

Notre civilisation, rationnelle, au stade machiniste, a-t-elle besoin de peinture ?

Oui, car les arts plastiques, avec la musique et la poésie, constituent le moyen efficace de nous distraire et de nous élever au-dessus de la fatigante réalité. Plus que cela, ils donnent à nos sens et à notre esprit des jouissances extrêmement émouvantes et d'une nature telle qu'eux seuls peuvent les provoquer.

Cette qualité d'émotion ne peut être donnée à l'homme moderne par le moyen des arts d'imitation, par la copie plus ou moins littérale des objets de la nature. Le but de ce livre est de rechercher l'art qui puisse satisfaire notre temps. Nous y étudions les prodromes de l'art d'aujourd'hui et les éléments actuellement acquis susceptibles de développement.

DESTINATION DE LA PEINTURE

L'acier a révolutionné la société.

Il a permis le machinisme.

Le machinisme a changé en un siècle l'allure de la civilisation et par conséquent nos besoins; nos habitudes héréditaires se sont compliquées de désirs nouveaux que l'art d'aujourd'hui doit satisfaire ; par contre, de nombreuses fins que se proposait l'art d'autrefois sont satisfaites par des procédés nouveaux.

*L'art d'*imitation *est distancé par la photographie et le cinéma. La presse, le livre agissent plus efficacement que l'art à fins religieuses, moralisatrices ou politiques. Quelle destination demeure départie à l'art d'aujourd'hui ?*

NATURE ET CRÉATION

Le spectacle naturel satisfait-il à nos besoins d'art ? La nature nous émeut esthétiquement, à l'instant précis où le hasard nous la présente dans un ordre exceptionnel; cet ordre que l'on perçoit est la réponse au besoin d'ordonnance qui est le propre de l'homme ; il y a ordre naturel au moment où les éléments visibles de la nature se présentent à nous sous une apparence de géométrie. Visible toujours par fragment, la nature est d'un aspect désor-

donné ; si notre science a découvert les lois de son ordonnance, c'est à la suite d'analyses séculaires, et sans doute par une projection de notre esprit ordonnateur et géométrique sur le chaos réel ou apparent du monde.

La raison de nos promenades est d'aller à la chasse des hasards heureux.

Le but de l'art est de nous donner des spectacles émouvants dont le hasard est exclu.

La nature est le milieu où nous vivons, mais nos joies sont en nous, faites de la satisfaction des constantes de notre sensibilité et de notre esprit.

La nature n'est belle que par rapport à l'art. Lorsqu'elle se trouve par hasard ordonnée, elle nous apparaît belle ; c'est comme une œuvre d'art.

L'analyse montre que notre connaissance du monde se réfère au système géométrique, *qui est une pure création de l'esprit ; les jouissances* plastiques *ressortissent toutes au système de la géométrie.*

Les différences d'opinion sur le rôle de la nature dans l'œuvre d'art constituent en somme l'histoire des multiples esthétiques de tous les temps. La question en est arrivée aujourd'hui à ce grand débat : la peinture peut-elle être l'imitation pure de la nature ? ou la nature vue à travers un tempérament ? ou création pure, faite seulement de formes et de couleurs assemblées en un certain ordre ?

Pour y voir clair, quelle est la destination de la peinture?

Satisfaire à nos besoins supérieurs.

FORMATION DE L'OPTIQUE MODERNE

La peinture ne peut atteindre notre esprit que par le chemin de nos yeux ; nos yeux se sont singulièrement affinés au spectacle intensif de la vie moderne.

La géométrie, par le développement du machinisme, s'installe partout ; nos sens se sont accoutumés maintenant à des spectacles où la géométrie règne ; notre esprit, lui-même, satisfait de retrouver partout cette géométrie, — sa création, — est devenu rebelle aux aspects souvent agéométriques inconsistants de la peinture et particulièrement aux flous incohérents de l'impressionnisme.

Le spectacle actuel est essentiellement géométrique.

Nos sens et notre esprit en sont imprégnés ; l'homme est un animal géométrique animé d'un esprit géométrique ; ses besoins d'art se sont modifiés. L'art d'aujourd'hui doit prendre conscience de l'existence de ces besoins nouveaux. Déjà un énorme travail a été fait pendant les cinquante dernières années.

De Ingres au Cubisme, des certitudes ont été acquises.

RECHERCHES

Ingres, Cézanne, Seurat, sont les jalons de la nouvelle peinture. Réalisateurs exceptionnels, ils éclaircirent des points esthétiques et techniques capitaux. Petit à petit, avec eux, la peinture se libère de la contrainte du sujet *et de l'*imitation.

Matisse, peintre contemporain, ajouta aux acquisitions d'Ingres, de Cézanne et de Seurat, certaines notions qui permirent à Picasso et à Braque de

concevoir les œuvres capitales qui ont marqué le début d'une véritable renaissance de la peinture. Il est acquis que l'art n'a pas d'autre but que de donner satisfaction à nos besoins de lyrisme et que tous les droits sont acquis au peintre pourvu qu'il en tire un lyrisme intense.

LE CUBISME

(PREMIÈRE ÉPOQUE)

Picasso et Braque interviennent. Sous des aspects révolutionnaires, ces deux grands inventeurs résument et enrichissent les conclusions des grands précurseurs ; ils posent — et la résolvent souvent — la question de la peinture ne devant rien qu'à elle-même.

Les années où s'élaborèrent ces conceptions marquent un moment décisif. Devant ces toiles où le sujet est dissimulé, le public, habitué à ne rechercher dans le tableau que l'histoire racontée, croit à une mystification. L'un des éloges qu'on peut faire aux cubistes est de reconnaître qu'ils ont eu la liberté et l'invention nécessaires pour trouver en dehors des formules existantes les moyens propres à exprimer un lyrisme nouveau répondant aux sentiments de notre époque. Parti de la déformation des « Fauves » et des libertés de Matisse, le cubisme collectif de 1908 *à* 1912 *atteint à un dépouillement, à une manière d'impersonnalité, à une espèce d'hiératisme. De* 1912 *à* 1918 *la langue cubiste est utilisée avec plus d'individualisme ; elle sert à exprimer des personnalités qui se différencient de plus en plus.*

La mode s'empare de cette technique ; une masse nombreuse et incompétente suit les vrais créateurs, mais l'esthétique des quelques vrais artistes du cubisme ne peut servir qu'à l'expression d'émotions transmissibles par le pur langage des formes et des couleurs. Les suiveurs crurent pouvoir s'en servir pour rajeunir les anciennes erreurs de la peinture littéraire et à sujet. De cette confusion vient l'espèce de discrédit dans lequel, pour un temps, tomba le cubisme. Ce ne fut un échec que pour les médiocres seuls.

Sans doute la peinture de demain n'aura-t-elle pas l'aspect de celle d'hier ou d'aujourd'hui ; mais le cubisme mit au clair des solutions techniques et esthétiques tellement vraies qu'on peut être certain que l'art de demain lui devra beaucoup.

En attendant, on remarquera que tout ce qui se fait aujourd'hui est fait pour ou contre le cubisme.

VERS LE CRISTAL

Une des erreurs courantes est de considérer en bloc, comme un seul et même phénomène, l'ensemble des milliers de toiles appelées cubistes. La même confusion domina l'impressionnisme : mettre sous la même étiquette Cézanne et Lebourg n'est pas plus déraisonnable que de dire Picasso cubiste au même titre que quelques milliers de peintres qui, en fait, ne le sont ou ne le furent que par singerie ; le cubisme se résume à quelques peintres et c'est déjà beaucoup pour une époque. Pour nous, le cubisme apporta sinon une doctrine esthétique définie, du moins une esthétique et une technique immanentes. Il réalisa la libération de la littéralité de l'imitation — entrave au lyrisme contre

laquelle les plus grands maîtres ont toujours lutté désespérément. Le cubisme apporta la conception du tableau considéré comme objet indépendant de la nature et n'obéissant qu'aux lois de la sensibilité et à celles de l'esprit. Cette vue géniale détermine la peinture de demain.

IDÉES PERSONNELLES

LA BEAUTÉ

Une confusion séculaire persiste dans les discussions sur l'art ; c'est l'abus du mot Beauté.

L'on confond l'idée de beauté avec celle de plaisir. Le beau n'est pas le plaisir. L'œuvre d'art a pour seul but de créer dans le spectateur des émotions voulues. S'il existe des constantes de la sensibilité, il n'en est guère pour nos jugements de valeur ; le jugement plaisir ou déplaisir est parfaitement individuel. L'art n'a pas à se soucier de ce jugement-là, mais seulement de nous émouvoir.

Les chefs-d'œuvre du passé sont les œuvres qui provoquent une émotion telle qu'elles nous arrêtent. Et généralement ce ne sont pas des œuvres qui plaisent.

L'ANGLE DROIT

(Les constantes.)

Le terrain esthétique et technique si embroussaillé avant le cubisme est déblayé ; le peintre a maintenant le droit d'être un pur poète, un pur artiste ; peut-être convient-il de pousser plus loin les investigations et de distinguer si toutes ces libertés acquises ne constituent pas une pléthore de moyens ; de distinguer si une étude de l'histoire de l'art ne peut nous donner certains critériums ; de décider s'il y a lieu de séparer nettement le plaisir de la mode, celui de la surprise, du plaisir permanent dû à l'attaque de notre sensibilité par des moyens universels ; d'admettre que l'universalité d'effets doit être la préoccupation préalable ; enfin, étudiant la complexité des moyens et des effets de l'art, de définir une sorte de hiérarchie qui donnerait un pôle aux recherches des peintres.

Ne serait-ce un amusement puéril que de réaliser des œuvres sur des systèmes fermés, sur des bases exclusivement personnelles ? l'œuvre d'art n'a de vertu que si elle présente une certaine universalité ; s'il n'existait pas de moyens fixes capables de toucher semblablement les individus, les musées n'auraient aucun sens, l'art des autres n'existerait pas pour nous. La statue égyptienne dont nous ne comprenons guère le sens, le masque nègre dont la mystique nous échappe, nous émeuvent profondément, nous qui sommes des hommes du XX*e siècle. Ceci démontre surabondamment l'existence d'un système de moyens plastiques de valeur universelle. Ces moyens, sinon éternels, n'ont pas varié depuis la préhistoire : constance de notre organisme sensible.*



(Le purisme.)

La sensation primordiale est la sensation de la pesanteur qui se traduit en langage plastique par la verticale ; le signe de l'appui est l'horizontale ; notre sens optique, les sensibilités et les idées associées sont organisés suivant ce système perpendiculaire. On peut analyser les différentes formes pour leurs diverses expressions en vertu de leurs relations avec la sensation initiale de verticale. Aussi complexes que soient les formes, elles sont réductibles à des différentielles de sensibilité par rapport à celle spécifique de la verticale.

Les formes de la géométrie simple produisent sur nous l'effet le plus pur. Nous disposons ainsi d'un clavier physiologique dont on connaît les propriétés sensibles ; l'étude des associations normales l'enrichit sans en détruire l'universalité.

Le purisme est avant tout une technique, c'est-à-dire une grammaire générale de la sensibilité, une syntaxe des associations des formes et des couleurs ; cette syntaxe des sensations physiologiques se complète par une grammaire et une syntaxe des associations de sensibilité et d'idées provoquées par les moyens plastiques.

Travail théorique probablement utile si l'on mesure que les artistes agissent généralement en empiristes. Nul n'oserait affirmer que dans tout autre travail humain que les arts, l'ignorance de la technique est une force ! En peinture on se borne à n'appeler technique que la façon de mélanger ou de poser les couleurs ! La vraie technique est celle qui, sans se préoccuper de ce que chaque artiste peut avoir à exprimer de particulier à son talent ou à son génie, lui donne un répertoire de moyens qui lui permette de s'exprimer avec sécurité.

A chacun d'avoir l'esprit assez critique pour discerner ce qui vaut la peine d'être peint.

DESTINATION DE LA PEINTURE

I

Les fins actuelles de l'art semblent se préciser. Autrefois, on imposait au peintre des fonctions multiples : serviteur du prêtre, du prince, du magistrat, du général, du maître d'école, tapissier, décorateur, gazetier, cabotin, imagier « photographe », conteur galant, etc. Aujourd'hui, le peintre, remplacé dans ces mille activités par des techniques nouvelles (la photographie et l'imprimerie), se trouve porté exclusivement au rang des purs poètes ; sa seule fin (enfin) est de satisfaire aux besoins de lyrisme, et c'est tout.

Fonction noble et simple, dégagée par le machinisme qui soulage ainsi la peinture de toutes ses servitudes basses et accessoires.

DESTINATION
DE LA
PEINTURE

L'état de la civilisation pré-mécanique (c'est-à-dire tous les siècles antérieurs au XIXe siècle) était tel que la production humaine portait sur un champ exigu et faisait appel simultanément aux facteurs technique (corporatif) et artistique (individuel). Les techniques étaient à l'état de rudiment; les peuples avaient tout à faire à la fois : organiser leur défense, fixer leur sol, le défricher, le mettre en valeur, créer des bourgs et des villes, inventer les métaux qui devaient leur fournir les plus élémentaires moyens de se mettre au travail et d'atteindre le moment où une civilisation sortirait enfin du fer. Ne crions pas au paradoxe. Le sort de la civilisation est fonction de la dureté des métaux et sa marche suit une courbe qui est engendrée par celle du durcissement des métaux. Une formule issue d'un hasard, du tour de main d'un forgeron, du creuset d'un alchimiste ou d'un laboratoire scientifique, a déclanché la succession des étapes qui font l'histoire des civilisations.

Conséquence : l'acier a permis le machinisme; le machinisme a révolutionné la société, et par conséquent les esprits, brusquant l'ancestrale inertie et provoquant, dans un milieu en somme organisé semblablement depuis les millénaires, la plus grande perturbation de tous les temps : conditions du travail bouleversées, suppression brutale des hiérarchies antérieures, nombre des velléités humaines rendues réalisables et ce phénomène neuf de l'urbanisation précipitée de la société qui menace même l'organisation de la cellule familiale.

L'allure de la civilisation actuelle, sa caractéristique, son

avenir, dépendent des découvertes attendues, de nouvelles formules qui provoqueront des mécanismes plus économes encore, permettant d'utiliser l'énergie d'une façon plus efficace, donnant ainsi à nos possibilités, et par conséquent à notre esprit, une liberté et des ambitions supérieures.



Renaissance : MANTEGNA, le Triomphe de César.
Voici la gloire de César...

En vérité, les peuples avaient tout à faire; ils avaient encore à se policer et à légiférer, à créer l'organe civique qui encadrerait leur existence, à se donner des dieux pour apaiser les angoisses de l'âme.

Les techniques étaient à l'état de rudiment. Que fabriquait-on



Duccio (Moyen Age).
Le rétable de Duccio raconte la Passion de Notre-Seigneur J.-C.

exactement? Qu'est-ce que l'outillage jusqu'au XIXe siècle permettait exactement de fabriquer? et qu'est-ce que l'imagination la plus féconde pouvait entrevoir de fabriquer? L'inventaire des catégories est vite fait : vêtements, maisons, armes, récipients, véhicules, le tout en somme rudimentaire; le reste à peu près tel que la nature voulait bien le donner! On résolvait le problème de



Tapisserie de Bayeux (Moyen Age).
La tapisserie de Bayeux raconte la conquête de l'Angleterre.

l'éclairage en allant se coucher à la nuit; n'insistons pas. Si bien que l'activité industrieuse se limitait à quelques corporations, lesquelles comprenaient les *ingénieux*, qu'on appelait les *artisans*,

. . . .

Ce mot d'*artisan* incarne aujourd'hui la confusion qui apporte tant d'entraves à l'évolution normale des arts. On veut réinstaurer l'artisanat; l'artisanat, c'est-à-dire les corps de métiers primitifs où l'ouvrier, maniant de ses mains (même très habiles) des outils en somme barbares, s'efforçait d'atteindre à une qualité technique impeccable et s'attachait en même temps à résoudre des problèmes d'invention plastique et de proportion. Le machinisme a détourné de nos mains le travail d'exactitude et de qualité et l'a délégué à la machine. La situation en apparaît plus claire. D'un côté les acquis techniques restent à la technique (machinisme), de l'autre côté la question plastique demeure entière, proportion, invention spirituelle susceptibles de nous émouvoir. L'artisan n'a plus de quoi s'occuper et de quoi nous divertir. Le machinisme ayant résolu les problèmes de la technique, laisse



Renaissance italienne.

La fresque de Sainte-Marie-des-Fleurs à Florence raconte l'œuvre de Dante

entier celui des arts. Se refuser à reconnaître le pas franchi, c'est enrayer le développement de l'art vers ses buts purs et véritables, c'est aussi ajouter au piétinement actuel, aux échecs, aux hésitations, aux troubles qui stérilisent les artistes et découragent le public.

Les artisans d'autrefois n'étaient pas des artistes, ils étaient des machines primitives. Et si parmi eux se trouvait un savetier qui croyait devoir représenter sur ses chaussures le séjour de Jonas dans la baleine, c'était un de ces originaux qui se mêlent de ce qui ne les regarde pas. Les machines n'ont pas à se mêler de faire de l'art (1). Si bien que dans l'art des époques précédant la nôtre, la délimitation n'est pas nette entre le produit de l'industrie et celui de l'art. La lumière semble devoir se faire bientôt sur cette question en ce moment où l'immense production industrielle suit les fatalités de sa route, où les lois de la mécanique (et non plus les fantaisies d'un seul) classent irrémissiblement,



Moyen Age

Les mosaïques de Palerme enseignent l'histoire chrétienne.

(1) Les musées nous trompent parce qu'ils ne recèlent que des objets décorés, objets d'exception: ils ont de la prédilection pour les bizarreries, les niaiseries et les monstres,

implacablement, l'outillage humain du côté de l'utile, libérant les arts dont les fins sont ainsi clairement désignées : *satisfaire aux besoins supérieurs de nos sens et de notre esprit.*

***

Si les fins de l'art nous apparaissent assez nettement aujourd'hui, elles étaient autrefois prodigieusement embrouillées par les multiples services utilitaires qu'on entendait imposer à l'artiste, serviteur du prêtre, serviteur du prince, serviteur du magistrat, tapissier, gazetier, cabotin, serviteur du général, maître d'école, imagier « photographe », conteur galant, etc.

Le prêtre appelait à son aide le peintre et le sculpteur pour fixer dans les lieux publics les sermons et les images qu'il ne pouvait présenter qu'en discours éphémères.

Le prince étalait sa gloire en effigies flatteuses.

Le magistrat faisait montrer la vertu récompensée et le crime châtié.

Le tapissier réchauffait la froideur des pierres par la splendeur des ors et illusionnait en faisant faire de beaux voyages.

Le gazetier se plaisait à rappeler les petits faits divers de la vie quotidienne.

Le général plastronnait sans modestie sur le champ d'une infaillible victoire.

Le cabotin faisait semblant de ne pas jouer à la comédie et enlevait gravement des Sabines.

Le maître d'école faisait pousser des oreilles d'âne ou disséquait un cadavre.

L'imagier faisait des chemins de croix et conseillait de ne pas vendre à crédit.

Le « photographe » faisait tout au monde; il mariait les princesses lointaines avec son roi, mais surtout il satisfaisait à ce goût incontestable des simples pour l'imitation : le ventriloque, depuis la plus haute antiquité, ravit les foules en reproduisant le cri du goret.

Le conteur galant...

Ceci concerne tous les temps, tous les peuples; de rares œuvres d'art se débattent dans ce bazar et si l'on en voit qui surgissent, c'est parce que d'autres causes et d'autres buts ont motivé leur création.

Le passé nous lègue d'innombrables tableaux et sculptures. Il y avait et il y a encore clientèle pour les *histoires* et il y a d'autre

part les œuvres d'art pur qui, pour la foule, sont seulement des histoires peintes, mais pour ceux qui comprennent, valent par l'émotion et l'élévation qu'elles provoquent. La valeur de tels sentiments dépend du génie de l'artiste, maître de faire ressentir par des moyens plastiques l'équivalent de son émotion; le tableau vaut alors ce que vaut l'auteur; un grand artiste, c'est d'abord et nécessairement un grand esprit; et s'il sait jouer des formes et des couleurs de telle sorte qu'il nous communique le meilleur de lui-même, c'est qu'il est un grand peintre.

Aujourd'hui, l'artiste est dépossédé des multiples prérogatives qu'il avait autrefois et par conséquent de la plupart des travaux dont il tenait boutique. Où est l'écrivain public? Il n'y a plus de galériens qui rament; on n'entend plus qu'au Maroc le vacarme puéril des dinandiers, etc.; la galère et le bateau à voile ont disparu devant le paquebot. L'honnête graveur en reproductions s'est effacé devant l'objectif (et apprécions là les bienfaits du progrès en comparant les traîtresses histoires de l'art de Charles Blanc à celle d'Élie Faure, et les collections de l'ancienne *Gazette des Beaux-Arts* — aux gravures absurdement laborieuses et lamentablement fausses — aux revues modernes abondamment nourries de clichés fidèles), et ainsi de tant de professions si bien disparues qu'on en a perdu jusqu'au souvenir. N'est-ce pas à une tournure naturelle des choses que l'art lui aussi obéit; et malgré les pleurs des dévots du passé, les protestations sont inopérantes des artistes qui n'ont pas compris que leur chemin devenait plus droit, moins embroussaillé, et qu'il les conduirait mieux aux fins véritables de l'art que chacun pressent et que nul ne nierait s'il consentait enfin à les distinguer clairement?

L'art, malgré les mille petits services qu'on lui demandait, a toujours tendu à satisfaire les besoins poétiques. Les œuvres d'art que les siècles nous ont léguées dépassaient absolument le thème et le but utilitaires qui leur avaient peut-être été prescrits à l'origine; elles étaient issues de milieux où l'esprit avait vraiment atteint une grande élévation et elles avaient été conçues par des hommes d'élite.

De ces chefs-d'œuvre émanent des émotions qui sont du domaine propre et exclusif de l'art.

Nous vivons une époque où l'esprit, s'étant asservi la matière, est épris de pureté et entend ne réclamer de l'art que les émotions que rien d'autre ne saurait lui donner, où il exige la qualité, l'intensité de sensation et d'émotion : cette exigence est le signe d'un ennoblissement de la pensée. La qualité distinctive de notre

époque est de viser à la parfaite coopération de la sensation et de l'émotion. Le tableau doit provoquer sur le sens de la vue des satisfactions effectives, rassasier un sens optique singulièrement perfectionné (bien se dire que le passé nous lègue par exemple des systèmes colorés souvent simplistes); répondre d'autre part à ce fait que l'homme supérieur d'aujourd'hui veut par l'art satisfaire du même coup le puissant de ses sens et aussi leur finesse. L'esprit de cet homme d'aujourd'hui exigea qu'on intéresse en lui son aristocratie, ce qu'il a de plus délié; — l'œuvre d'art a maintenant à répondre à beaucoup de besoins qu'autrefois on aurait jugés contradictoires. L'homme complet est sensuel et cérébral et son esprit critique prend de plus en plus de place, alors que parallèlement ses sens tendent à se perfectionner. L'œuvre d'art ne peut plus se contenter de produire seulement des sensations inintellectualisables et pourtant elle ne peut exister en peinture si le cerveau est touché par une autre voie que celle des émotions physiologiques du sens visuel. Or, jusqu'à ces dernières années, la peinture était surtout faite de formes colorées plus ou moins « belles » racontant de petites ou de grandes histoires. Nous avons maintenant besoin de pouvoir enrichir nos sensations du contentement de notre esprit; nous voulons de la force sensible et de la finesse, mais nous voulons aussi quelque chose de plus qui flatte le meilleur de notre esprit et que touche par ailleurs un Bach, un Bergson, un Einstein.

L'homme moderne sait qu'il n'est de réalités profondes que celles qui nous affectent directement; il se complaît aux ingénieux agencements de la science et de l'industrie, mais il a besoin de ces certitudes idéales qu'autrefois la religion donnait; doutant d'elle et des métaphysiques, il est ramené à lui-même et le monde vrai se passe au dedans de lui; ces vides angoissants, ce n'est ni l'action seule, ni les jouissances du corps qui peuvent les remplir, ni même la spéculation pure, qui ne donne guère paix aux sens. A l'art de pourvoir à ce besoin, que fera de plus en plus impérieux la vacance que la machine donnera à l'homme. Soulagée du labeur abrutissant qui réduisait la pensée, et privée de la religion, une époque sans art vivrait de durs moments angoissés. L'art aura mission de distraire supérieurement et de donner ce contentement exalté sans lequel le calme de l'âme est impossible; il doit nous faire vivre de beaux rêves éveillés; plus iront les temps machinisés, plus l'homme aura besoin de jouer de ces cordes qui semblent reliées à l'infini. Certes c'est beaucoup demander à un peu de couleur sur la toile, mais l'art a prouvé qu'il savait parfois accéder



Moyen Age.

Tout ce travail iconographique constituait la lecture du peuple ; le livre n'existait pas ; le journal moins encore.

à ces hauteurs; les Égyptiens, Phidias, les Nègres, Mozart et Bach, y ont atteint.

On ne peut donner la *formule* des grands hommes; ce serait donner la formule des grandes âmes; mais c'est déjà quelque indication que de s'apercevoir que tout ce que nous savons des grands artistes peut se résumer ainsi : une grande âme servie par un métier exactement limité à ses moyens propres.

***

Plus loin nous parlerons des *moyens*. Mais la technique ne saurait être proprement créatrice. Si le fait d'écrire pour le piano réagit sur ce que l'on a à dire, précisément l'essentiel est la qualité du créateur. Ce point est la grande difficulté actuelle.

D'un homme nouveau seul peut sortir l'œuvre nouvelle; les problèmes techniques étant — en partie du moins — résolus, c'est au fond une crise d'hommes qui s'ouvre. Nous allons moins vite que notre temps; nous sommes débordés, nous sommes plus vieux que la civilisation qui est là, présente pour ceux qui savent voir; en peinture il faut opter vite et bien voir que celle-ci a une mission claire, mais combien ardue!

Cela va devenir — et heureusement — difficile de faire de l'art. Le plus difficile sera de nous reformer, de nous accorder. Il faudra faire sur soi-même tout un travail, créer des instincts nouveaux, faire collaborer le plus efficacement possible notre inconscient et notre raison (elle avance toujours plus vite que lui). Ces derniers temps, en art, on attendait à peu près tout de l'instinct; il faut maintenant, pour obtenir des œuvres qui satisfassent l'homme complexe d'aujourd'hui, fortement intellectualisé, faire appel à l'intelligence; et ce ne sera pas le plus facile que d'obtenir cette alliance de nos facultés secrètes et avec nos moyens lucides.

Autrement dit, avant d'obtenir l'œuvre nouvelle, l'œuvre complète devant satisfaire des hommes complets, il faut faire des hommes nouveaux.

Tous ne sont pas du même avis. Par exemple un critique coté souhaite que les peintres retrouvent « *cette auguste bêtise qui a été une des forces des maîtres.* »



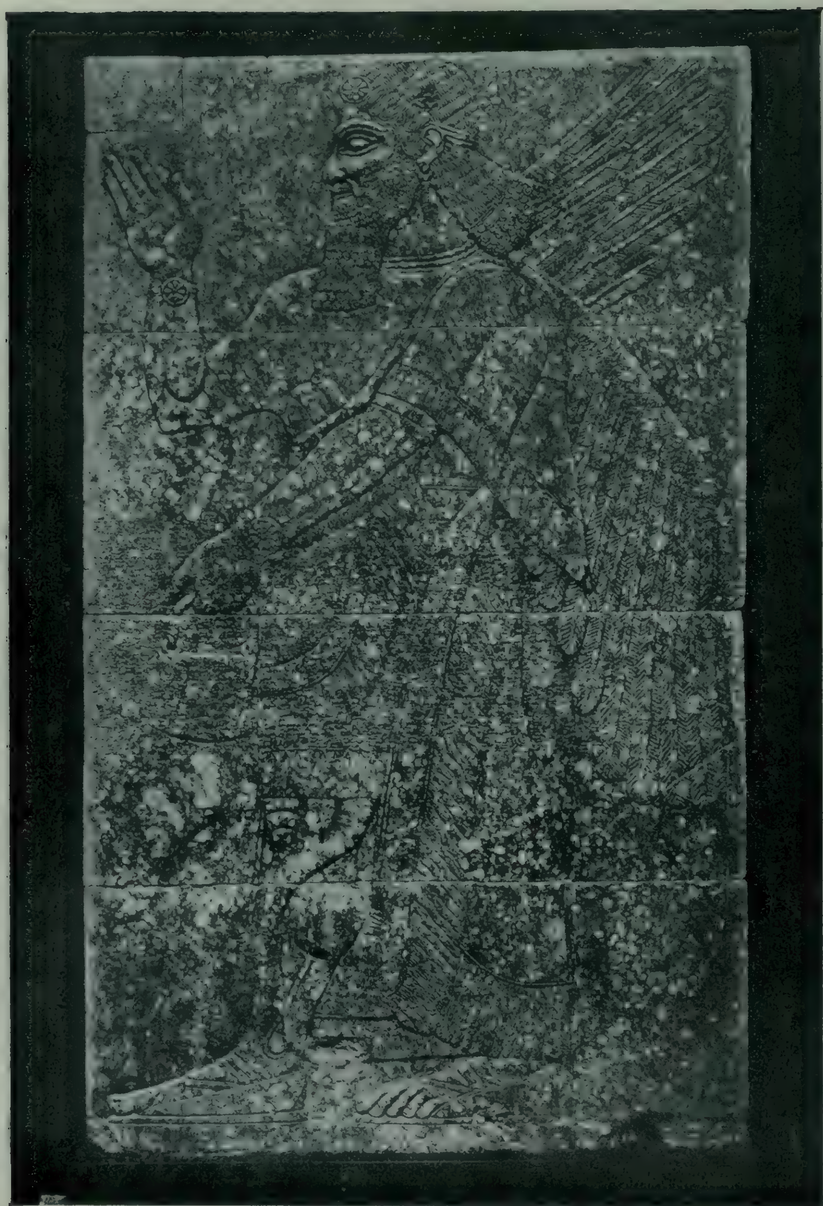
Égypte *Photo Giraudon*



Chaldée. *Photo Giraudon.*



Chaldée. *Photo Giraudon.*



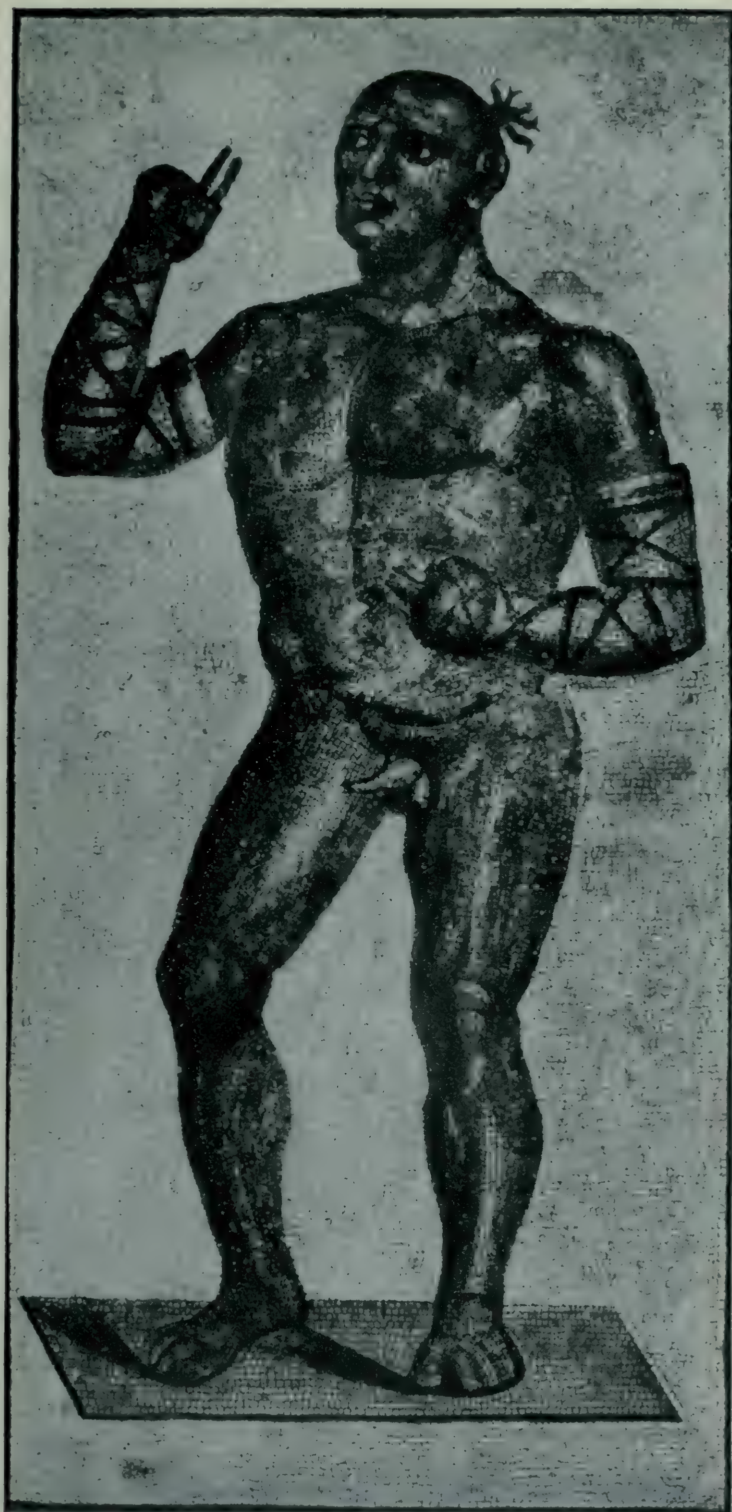
Assyrie. *Photo Malor.*



Grèce. *Photo Giraudon.*



Rome. *Photo Alinari.*



Rome. *Photo Alinari*



CIMABUÉ. *Photo Alinari.*



GIOTTO. *Photo Anderson.*



Gentile Bellini. *Photo Anderson.*



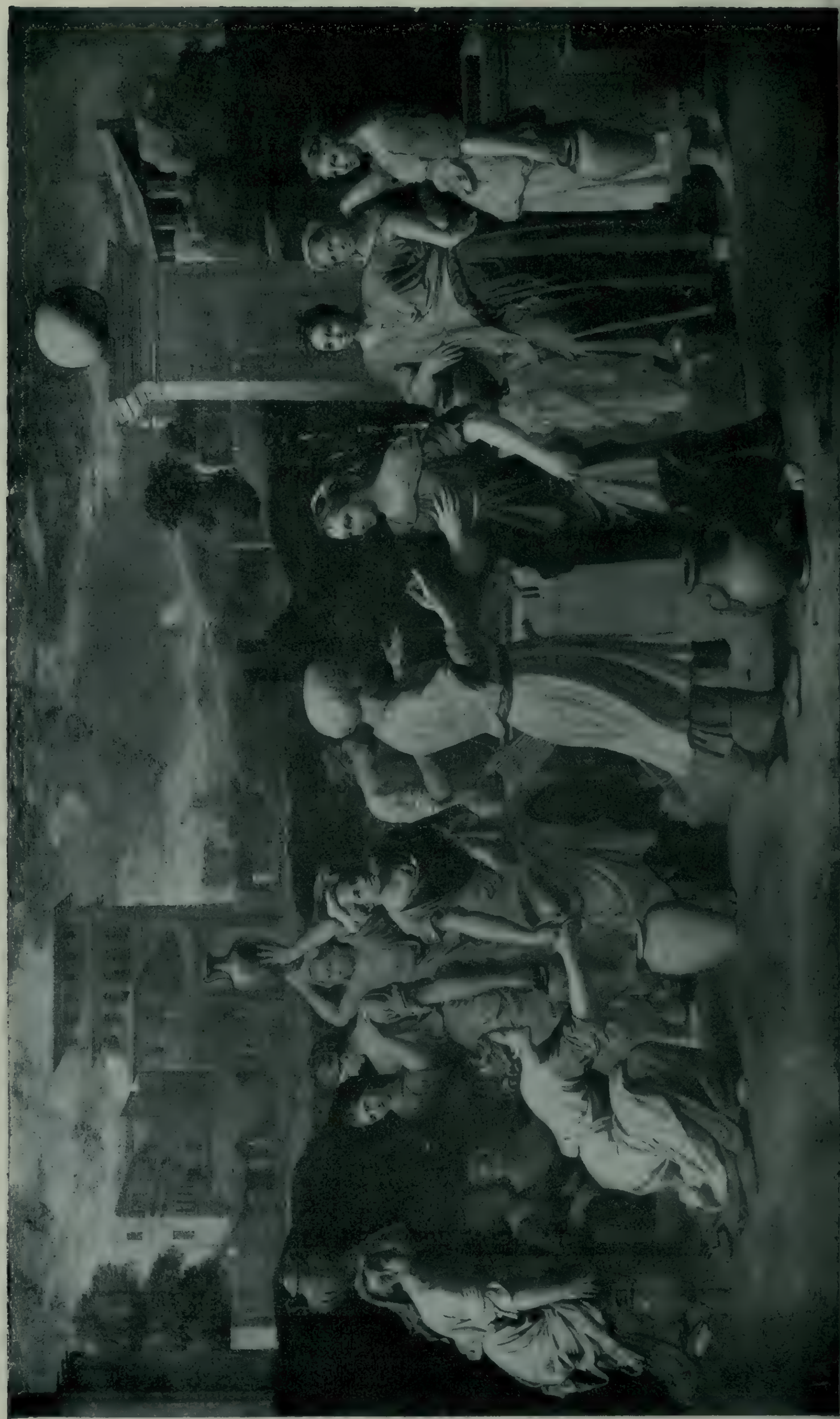
GENTILE BELLINI. *Photo Anderson.*



MICHEL-ANGE. *Photo Anderso*



FOUQUET. *Photo Druet.*



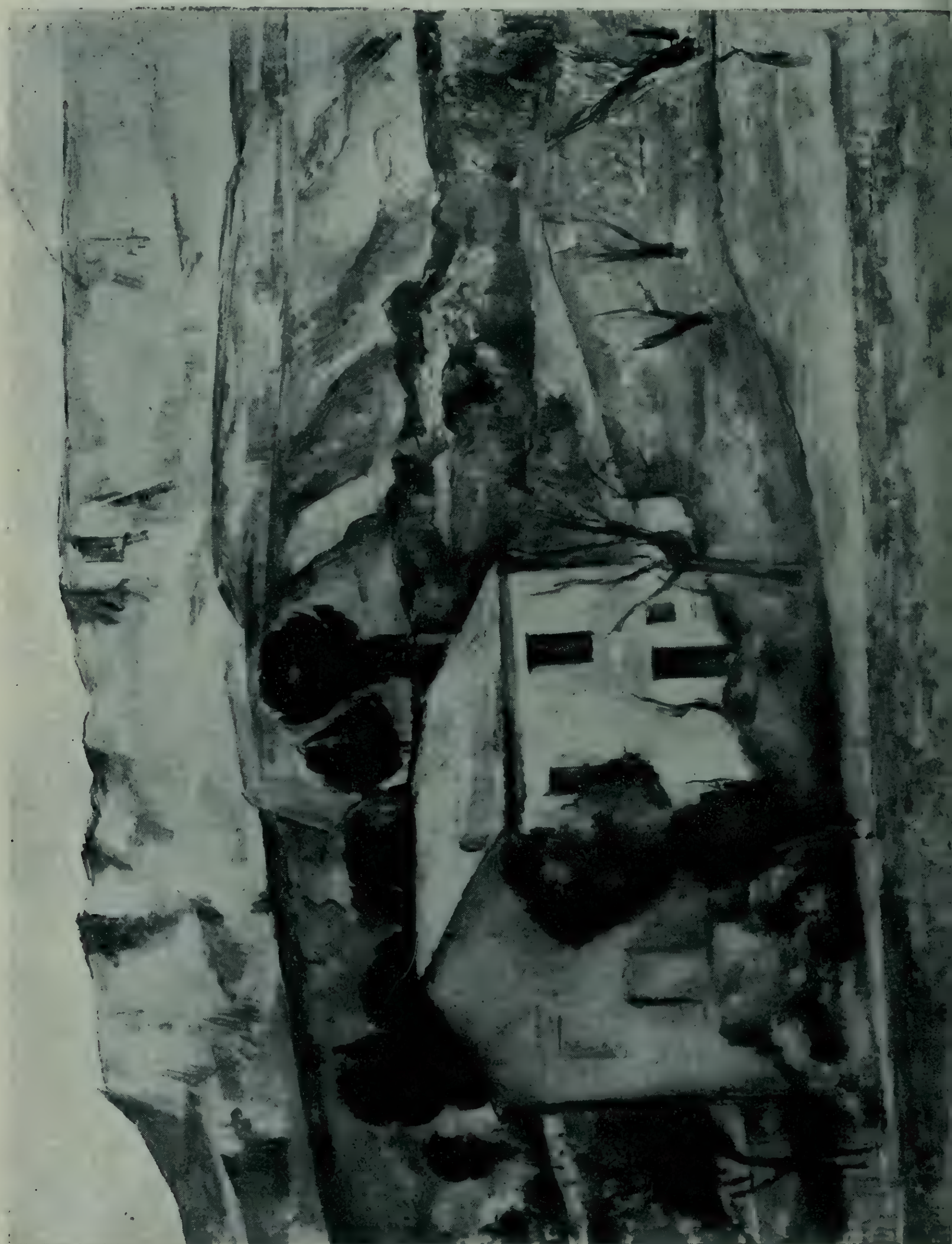


INGRES. *Photo Giraudon.*





Corot. *Photo Druet.*





CEZANNE



CÉZANNE.

Photo Bernheim jeune.





SEURAT



SEURAT.

Photo Druet.



Nègre. *Photo Paul Guillaume*



Nègre. *Photo Paul Guillaume.*



Primitifs. *Photo Giraudon.*

NATURE ET CRÉATION

II

La nature est d'un aspect désordonné parce que toujours fragmentaire. La nature n'est « belle » que par rapport à l'art, lorsque, par des hasards heureux, elle se trouve être en ordre, dans notre ordre qui est l'ordre géométrique.

L'homme est un animal géométrique. L'esprit a créé la géométrie ; la géométrie répond à notre besoin profond d'ordonner. Les œuvres qui nous frappent le plus sont celles où la géométrie est sensible.

Les valeurs diverses du « résidu nature » dans l'œuvre d'art sont les caractéristiques des diverses esthétiques.

Sans qu'il soit possible d'attribuer au « facteur nature » une valeur certaine, nous croyons que l'évolution du grand art démontre que cette valeur tend à jouer un rôle de plus en plus faible.

NATURE & CRÉATION

ÉMOTION CONTEMPLATIVE

— Vous qui prônez la « création », vous ne ressentez donc rien devant un coucher de soleil?

— Mais si, c'est très beau, sublime.

— Alors, pourquoi ne le peignez-vous pas tout simplement; pourquoi vous cassez-vous la tête à chercher autre chose que les admirables motifs dont la nature est si généreuse de l'aube à la nuit; vous pourriez si facilement nous rappeler les heures inoubliables de repos ou d'allégresse passées devant ces grands spectacles?

— Pardon, l'art n'est pas le kodak chargé de rappeler à Monsieur ses petites ou ses grandes émotions vécues, ou le guide Cook des beaux voyages. La nature provoque des émotions, entendu! L'art est au contraire le moment où l'homme ne doit de compte qu'à lui-même. L'art n'a aucun commerce obligé avec la nature. Connaîtriez-vous la date du Concile qui, à tout jamais, a plié l'artiste sous le joug de la nature et lui a ordonné de la copier? Bien entendu, il est facile de copier du tout fait. Bien entendu, par ce moyen, on jette les ponts au goût facile du public qui persiste à voir dans l'art une fin d'agrément. Bien entendu



La nature.

aussi, il n'est rien sur terre qui ne doive des comptes à la nature (1), mais ce ne sont pas des dettes d'imitation, de servilité. A vrai dire, c'est depuis peu qu'on est accoutumé à exiger du peintre de tels devoirs ; ces comptes qu'on doit à la nature sont bien loin d'être d'ordre imitatif. L'homme aussi fait partie de la nature; il désire qu'on procure à ce qu'il a de meilleur en lui des émotions et des satisfactions aussi élevées que celles données par la nature extérieure.

La nature est un fait extérieur à l'homme, elle est multiple, diffuse, généralement insaisissable. Nous avons besoin de systèmes conformes à notre état, avant tout de limites, de mesure, d'ordre. D'ailleurs, que fait toujours l'homme sinon créer? Il ne *sait* faire que de l'artificiel. Cessons de trouver ce mot péjoratif, mais au contraire, voyons-y l'expression de la fin fatale de toute activité. Pas de demi-mesures. La nature est le milieu où nous vivons, mais nos joies sont en nous, faites de la satisfaction des constantes de notre sensibilité et de notre esprit. Dans les choses de l'optique,

(1) Voir l'*Angle droit*, p. 149.



Créations humaines, outils de perception et de mesure.

nos moyens ressortissent tous à la conception géométrique (formes, lignes, couleurs, lumière, etc.). La Nature, quand elle paraît belle, n'est belle que par rapport à l'homme, c'est-à-dire à l'art; la nature belle n'est belle que parce qu'elle se trouve imiter fortuitement et par hasard les dispositifs géométriques qui touchent l'animal géométrique que nous sommes. Si Corot s'arrête devant un paysage romain, c'est que l'horizon est heureusement dégagé, qu'ici un cyprès marque la verticale, que des coupoles forment géométrie, etc.



— Vous ne parlez jamais de la couleur. Allez-vous encore parler de géométrie?

— La couleur vraie, cela ne veut rien dire. Les couleurs des spectacles de la nature nous apparaissent toujours changeantes : leurs rapports entre elles sont perpétuellement variables et le peintre n'a jamais eu d'autres moyens que de concevoir des assemblages de tons qu'on peut dire vrais sur le tableau, précisément



Un heureux hasard que Corot ne rate pas. *Photo X.*
(Ile Tibère, à Rome.)

parce qu'ils constituent des systèmes dont on ressent la loi, systèmes prodigieusement différents de l'aspect naturel des choses. Nous avons toujours été touchés jusqu'aux larmes par l'attendris-



Photo Druet. Corot.

Nature et création.

ante activité du peintre sur nature. Les systèmes de tons sont de pures créations, leurs rapports sont encore une mathématique sensible. Regardez donc, pour vous en convaincre, les objets naturels qui furent les thèmes des paysagistes et dites-nous ce qu'il y a de commun dans la couleur des arbres, du ciel, des chairs de Poussin, de Tintoret, d'Ingres, de Cézanne, de Seurat, de Renoir. Qu'on ne parle donc pas de la vérité de la couleur, sinon de cette vérité apparente qui émane d'une œuvre lorsqu'une nnité parfaitement organique l'anime.

LE FACTEUR NATURE

Nous verrons dans le chapitre *l'Angle droit* que ce qu'on appelle la création pure est une des absurdes de l'art; nous pouvons dire déjà que si cette création est *purement* géométrique, elle est de la nature de l'ornement, lequel est suffisant pour émouvoir nos facultés physiologiques, mais inapte à toucher au profond de nous-mêmes; si d'autre part elle est excessivement déférente aux aspects littéraux des choses, il ne reste que place insuffisante à la création qui seule nous intéresse. *Il est donc impossible, si l'on veut faire abstraction de critique et de goûts personnels, de fixer exactement par des règles, dans quelle mesure l'artiste peut jouer avec le fait réel; question de talent, question de tact, de mesure, dont les génies seuls ont le secret.*

Si l'on représente par une équation les constituantes d'une œuvre, le facteur nature n doit être présent; on ne peut attribuer à n une valeur fixe; elle varie suivant le but que se propose l'artiste, c'est-à-dire l'émotion qu'il veut provoquer, ce qu'il a à dire. La valeur n affecte l'œuvre de telle sorte qu'elle la conduit du littéral sans intérêt à un autre littéral (l'ornement) sans grand intérêt non plus, mais en passant entre-temps par des séries de points parfaitement licites.

L'affectation d'une valeur au facteur n est précisément le problème angoissant des arts de notre époque.

Ce qu'il faut, c'est, dans la multitude des aspects accidentels et fragmentaires, s'arrêter aux faits, rares, précis, entiers. C'est dans le flou, l'innombrable, le fuyant, édifier des systèmes auxquels nos sens et notre esprit puissent s'intéresser.

Tant que l'on voudra, recevoir les caresses ou les heurts de l'environnant : sentir, subir, souffrir. Mais lorsqu'on est à l'heure du travail : créer avec des éléments humains précis et veiller à maintenir les ponts avec autrui.





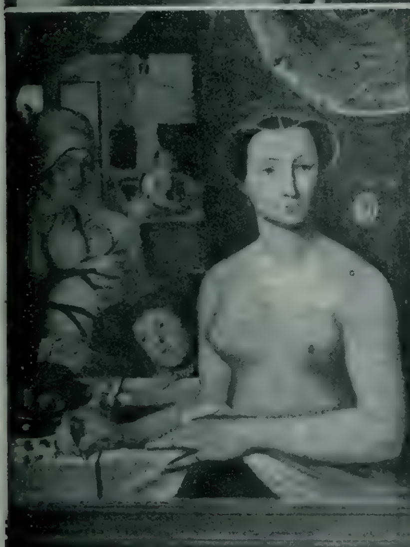
Nature-nature. Egypte. *Photo Giraudon.*

Variation du facteur *n*.





Grec de Sélinonte.



Renaissance française.



Nature.



n tel que l'a conçu GIOTTO. *Photo Alinari.*

PIANO TEMPÉRÉ — PALETTE — DICTIONNAIRE

Les artistes du XIXe siècle et du XXe ont travaillé à refouler des arts plastiques et de la musique tout ce qui ne leur est pas spécifique; c'est-à-dire tout ce qui peut mieux s'exprimer autrement. Chacun chez soi.

La musique pendant cent ans, la peinture depuis cinquante ans, l'architecture depuis quelques années, se sont surtout préoccupées de faire la statistique de tous leurs moyens; ce travail est fait; mais il y a pléthore de moyens; on commence seulement à chercher quels sont les meilleurs, les plus efficaces.

Le piano est une admirable discipline; nous lui devons la meilleure musique moderne; le constant contrôle du moyen sur l'œuvre l'a faite homogène; sans ce contrôle d'un moyen limité, l'œuvre ne fait que se traduire au petit bonheur.



N. D. phot. *n* abuse. PIERRE BRISPOT.
« Le portrait de Son Éminence. »

Entre les deux silences de l'au-delà des bruits perceptibles, existe l'infinité des sons différents possibles, comme il est un infini de couleurs et de formes, comme il y a des mots en nombre énorme.

Qu'est-ce qu'un piano?

Un choix de sons nécessaires et suffisants. En effet, le piano ne peut-il jouer Bach et Puccini, Beethoven et Satie? Moyen schématique, certes, mais puissance d'un système : il nous fait rire, ou pleurer, ou danser... Heureux les musiciens que les Pleyel ont dotés de cet admirable moyen tout fait, si parfaitement économe et généreux. Quel progrès sur la gamme chinoise!

Pauvres peintres! Les chimistes ne songent qu'à multiplier les nuances. Pauvres littérateurs servis par les fabricants de dictionnaires préoccupés surtout de multiplier les mots, sans en tuer jamais : « *Le nombre des mots du Petit Larive et Fleury s'élève à* 73.000, *supérieur de* 24.000 *à celui des ouvrages similaires qui en comptent le plus.* » (!)

Voyez-vous un piano qui donnerait 73.000 sons différents? Les peintres en sont là.

Aussi, littérateurs et plasticiens sont-ils obligés chacun pour leur compte de passer la meilleure partie de leur vie à se créer un *piano*. Qui nous donnera le dictionnaire des formes, des couleurs et des mots nécessaires et suffisants? Des *pianos*. Heureux les musiciens!





Roumanie. Zoulou.

La géométrie est un produit naturel de l'homme. Le Zoulou n'imite pas les petites feuilles des arbres, il crée. Il pratique les constantes standards de la sensibilité optique.

Le Roumain n'en est pas au hiératisme.



MATISSE. *Photo Druet.*

4



DERAIN. *Anc. coll. Simon.*



DERAIN. *Anc. coll. Simon.*



BRAQUE. *Collection privée.*

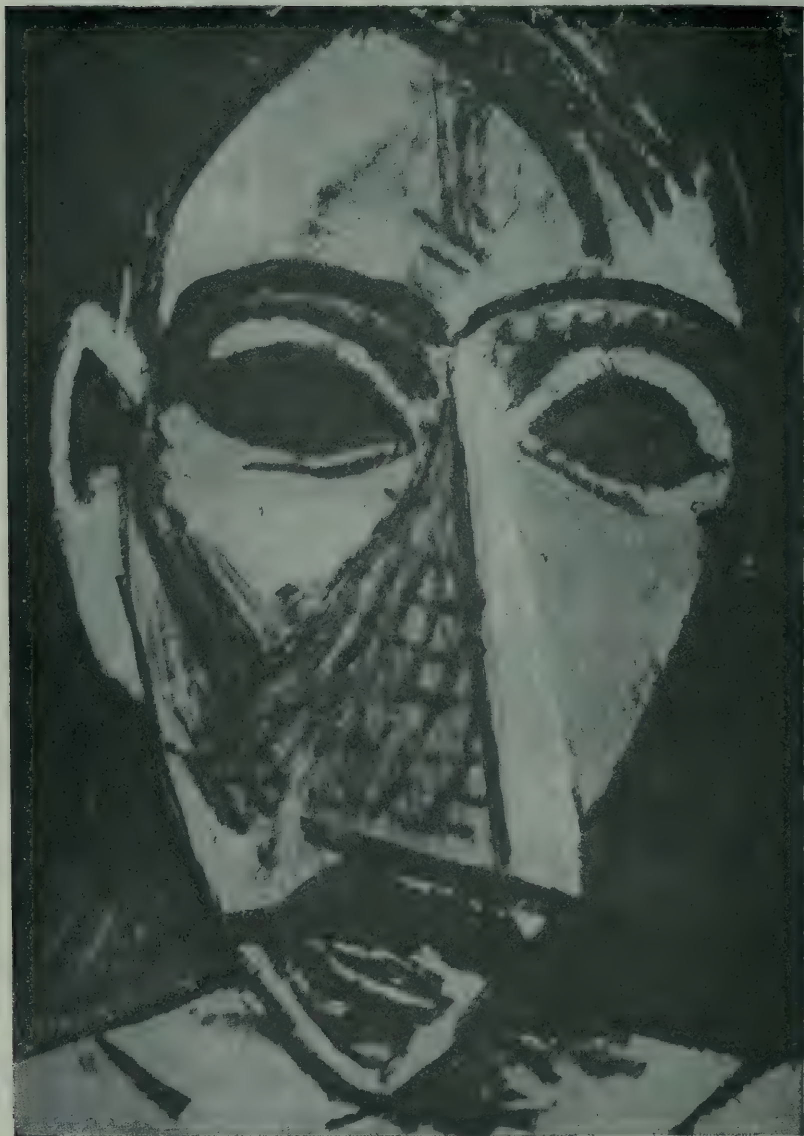


JUAN GRIS. *Collection Simon.*





BAUCHANT. *Collection particulière.*



PICASSO. *Anc. coll. Simon.*

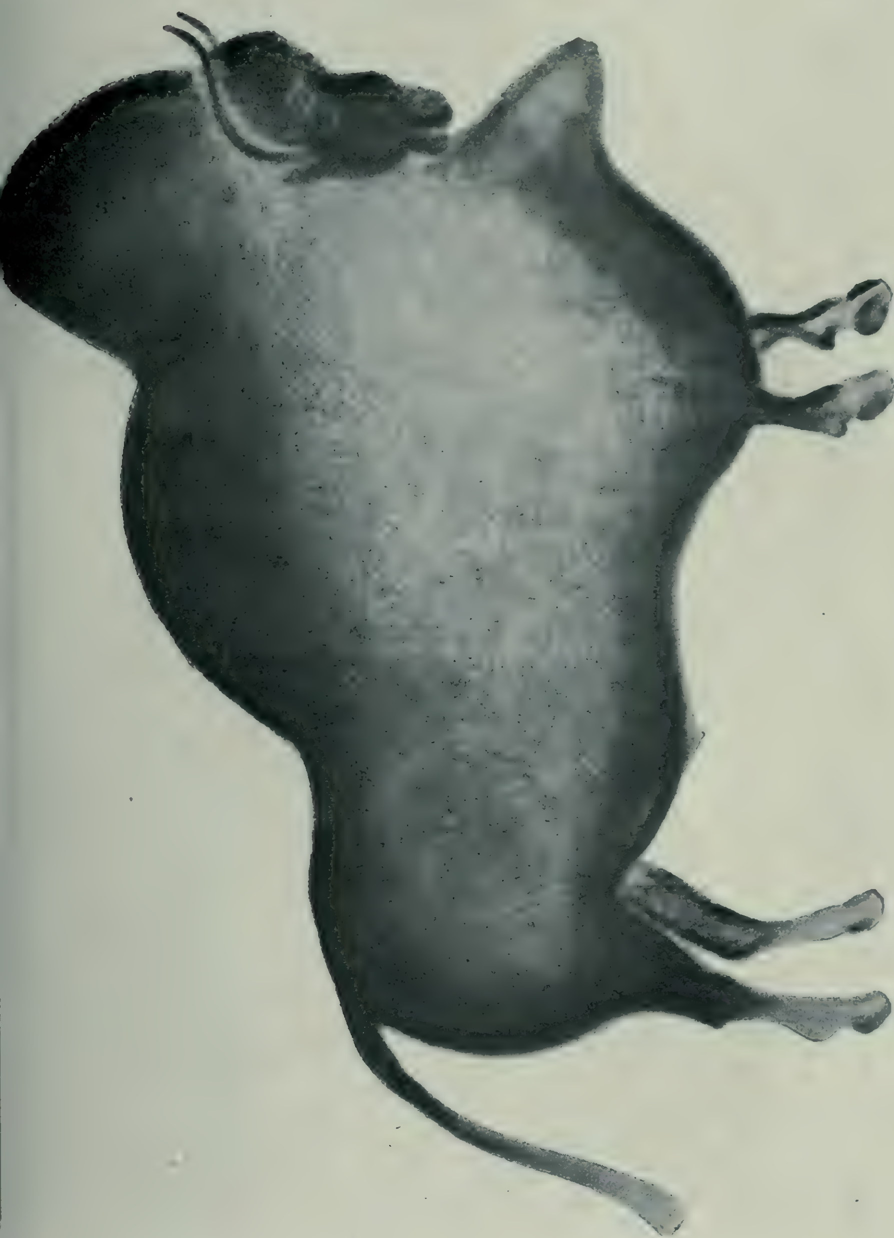


BRAQUE.

Anc. coll. Simon.



PICASSO. *Collection Léonce Rosenberg.*



Préhistoire.

FORMATION DE L'OPTIQUE MODERNE

III

La vie moderne avec son machinisme a perfectionné notre œil.

L'esprit lui-même, par conséquence directe, a développé son goût de la parfaite ordonnance.

Nos sens et notre esprit sont devenus plus exigeants. Ils exigent un art intense de précision.

FORMATION

DE

L'OPTIQUE MODERNE

Il est important de ne jamais perdre de vue que ce qui fait la puissance de l'émotion provoquée par l'œuvre d'art, c'est que cette émotion est le résultat d'une perturbation de nos sens déclenchée par les phénomènes optiques. Ici pas de coefficients personnels à la base, comme dans la littérature, par exemple. Dans la musique et dans les arts plastiques qui atteignent l'esprit et le jugement par le chemin obligé de sens spécialisés, la sensation primordiale est, sauf variation minime de quantité, pratiquement identique (1). Ce qui provisoirement est suffisamment prouvé par le fait que des œuvres d'une époque préhistorique ou fort lointaines, nous saisissent sans qu'aucune explication soit nécessaire quant à leur origine ou aux raisons qui les ont motivées, ou à leur sujet. La sensation, en tant que phénomène brut, est universelle; cependant il faut admettre que les modifications du cadre extérieur de notre existence ont réagi profondément, non sur les propriétés fondamentales de notre optique, mais sur l'intensité et la vitesse fonctionnelle de notre vue, sa pénétration, l'extension de sa capacité d'enregistrement, sa tolérance à des spectacles autre-

(1) Voir « Idées personnelles ».

fois inconnus (fréquence des images, nouvelles gammes de couleurs, en rapports nouveaux dus à l'invention des violentes couleurs chimiques, etc.); il en est de l'éducation de l'œil comme de celle de l'oreille : un paysan arrivant à Paris est de suite abruti par la multiplicité, l'intensité des bruits qui l'assaillent; il est en même temps comme ébloui par l'apparente cacophonie des images qu'il doit enregistrer avec une vitesse à laquelle il n'est pas entraîné.

La civilisation actuelle est presque exclusivement urbaine et ceux qui pensent et créent sont bien obligés de subir ce milieu nouveau urbain qui impose à l'œil des éléments innombrables constituant un cadre absolument nouveau. Ainsi l'individu s'adaptant à ce milieu nouveau crée en lui des accoutumances inévitables, habitudes qui suscitent des besoins.

***

Il n'est pas que les spectacles de la rue qui nous aient profondément modifiés. Faisant cadre à ces spectacles de vitesse



toujours accélérée, les boutiques à la file les unes des autres nous imposent les innombrables objets de l'industrie moderne, tous caractérisés par cette impérative précision qui est la conséquence fatale du machinisme : objets de toutes natures qui nous sont présentés dans une ordonnance impeccable; c'est ici que la géométrie apporte au commerce toute sa force d'attraction. Même les fruits et les légumes, les poulardes et les moutons entiers, s'ordonnent en frises et en pyramides parfaites. Si convaincants sont l'ordre et l'ordonnance, qu'ils excitent notre appétit : ces fruits et ces bêtes mortes qui, ailleurs, à l'étal désordonné de la pauvre bourgade, font de si lamentables charniers, font ici, dans leur ordre concerté, épanouir en nous de la jubilation : puissance de la géométrie. Ces monumentales natures mortes urbaines, à l'encontre des natures mortes pittoresques des artistes peintres, nous font tourner le dos au pourrissable bœuf de Rembrandt et nous conduisent directement, non seulement aux frises de victuailles et de trophées de l'Égypte, mais même jusqu'aux œuvres monumentales et impérissables du Nil et de l'Euphrate.

Ces incitations constantes de l'esprit, provoquées par des spectacles ressortissant à la géométrie, étaient déjà déterminées par la présence même *de la ville* dont la cadastrale ordonnance





des rues, les maisons au quadrillage presque uniforme des fenêtres, les bandes nettes des trottoirs, les alignements d'arbres avec leurs grilles circulaires identiques, le ponctuement régulier des éclairages artificiels, les traits d'épure luisants des lignes de tramways, la mosaïque impeccable des pavages, nous cantonnent encore et toujours dans la géométrie. Si même nous regardons le ciel découpé par la rue, il nous donne dans un contour précis, le décalque de la géométrie urbaine, contre-épreuve imposée à la nature.

Et si nous entrons dans la maison pour travailler, la sensation est combien plus formelle, parce qu'elle touche l'homme de plus près encore. Maintenant que, par notre outillage, nous avons pu organiser notre travail, nous nous sommes donné des outils si bien adaptés à leur fonction qu'ils sont comme des membres nouveaux. Tout y est géométrie : le local est carré; le bureau est carré et cubique et tout ce qui est dessus est à angle droit (le papier à écrire, les enveloppes, les corbeilles à classement avec leur résille géométrique, les classeurs, les dossiers, les registres, etc.). Et voudra-t-on réfléchir un instant à ce que représente de mise au point le format standard du papier à lettres (adaptation au champ visuel, à l'éloignement normal des mains, à la manutention économique, etc.)? Les heures de notre journée se passent dans le spectacle géométrique; nos yeux sont astreints à un commerce continuel avec des formes presque toutes de géométrie; du temps d'Archimède, la géométrie était surtout chose de l'esprit; elle est

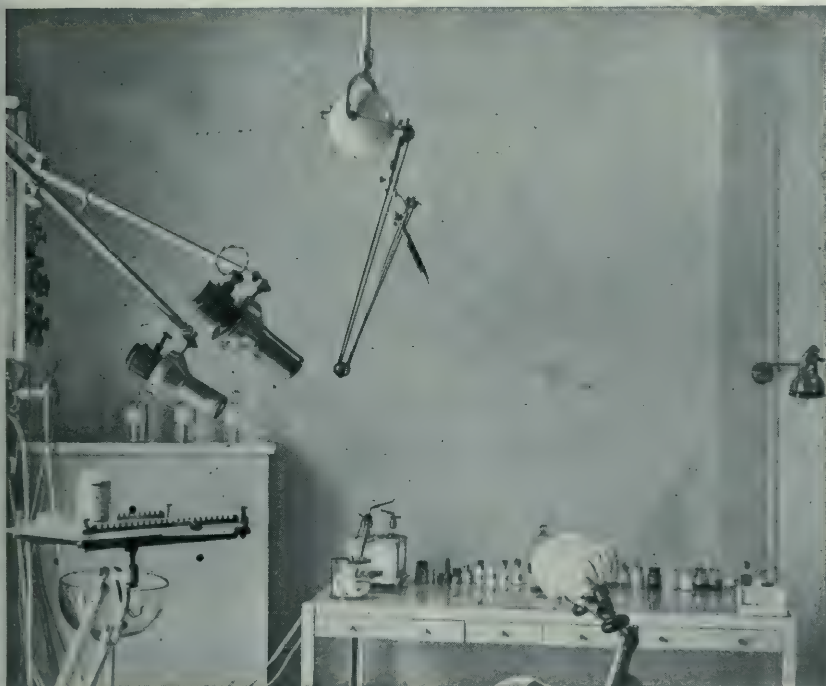
aujourd'hui omniprésente et omnipotente et elle agit sur nos sens et notre esprit.

***

La culture d'aujourd'hui est une culture urbaine; les sens comme l'esprit de l'homme des villes, ouvrier ou chef, sont bien différents de ceux du citadin de la ville pré-machiniste.

***

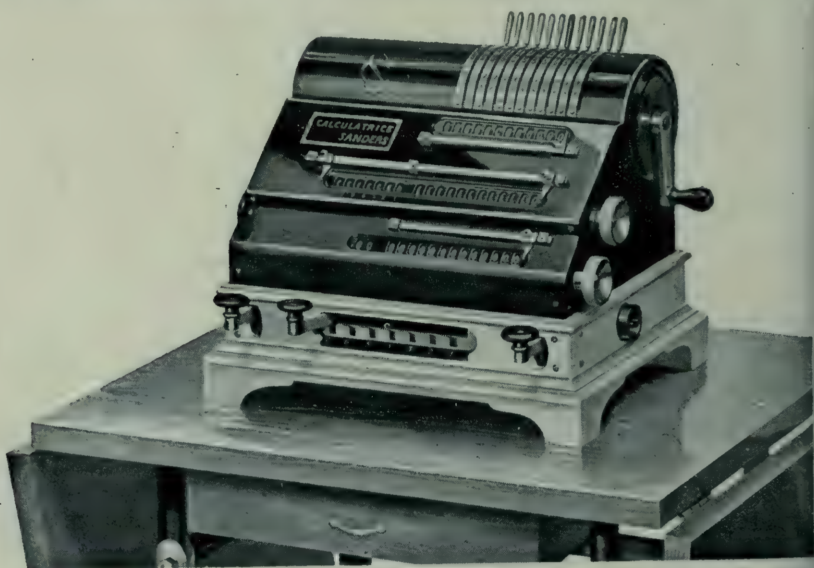
Quittant la rue de la ville pour pénétrer dans les sanctuaires dédiés aux arts, le *Grand Palais* par exemple pendant l'un des « Salons », l'on est désarçonné par un spectacle inexplicable; presque tout ce qui est accroché aux murs ou disposé dans les salles, procède de l'anti-géométrie, à en déduire que ce sont là les travaux étonnants d'une race invraisemblable vivant en dehors du temps,

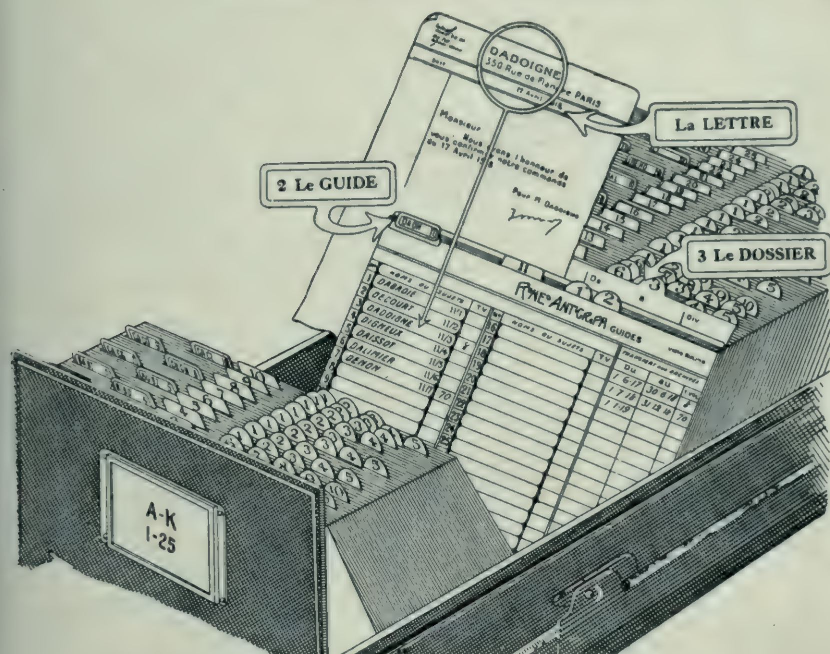


dans des contrées inconnues où semblent régner d'autres lois que celles que nous avons reconnues et qui s'adaptent à nos facultés d'enregistrement.

Le flou règne; toute géométrie est soigneusement proscrite; pas de classement ni dans la forme, ni dans la couleur. On nous explique qu'on veut, par ce moyen singulier, nous mettre en contact avec l'insaisissable qui seul aurait droit à nos ferveurs. C'est une rupture brutale avec toutes les conditions du milieu, c'est une négation des instincts d'ordre. A vrai dire, c'est une protestation qui s'éternise; provoquée, il y a cinquante ans, par les prodromes de la révolution machiniste, elle était régulière, comme la fièvre est le signe d'une crise. Pourtant la fièvre est tombée. La crise est passée. Le machinisme a tout bouleversé (... et la peinture, qu'est-ce qu'elle a pris!), mais l'adaptation s'est faite; s'il reste des inadaptés, laissons-les; laissons-les se complaire dans l'art plutôt facile du flou et de non-création qui leur donne licence de rêvasser et d'habiter des paradis perdus.

Une époque claire et impérative est là. Elle a ceci de beau, qu'elle a permis à l'homme de faire un pas de géant et de lui montrer clairement ses buts. Avec joie il a vu que la géométrie l'a fait progresser; il prend un goût très vif à tout ce qui la manifeste; il a pris conscience que, loin de s'éloigner des constantes physio-





logiques, intellectuelles et sentimentales, loin de s'aventurer dans des artifices échappant à sa loi, il a, par la pratique intensive de la géométrie, retrouvé ce qui, au tréfonds de lui, est plus spécifiquement humain.

L'homme est un animal géométrique.

L'esprit de l'homme est géométrique.

Les sens de l'homme, ses yeux, sont entraînés plus que jamais aux clartés géométriques.

Nous voici en possession d'un œil affiné, entraîné, alerte, pénétrant.

Et d'un esprit exigeant.

***

« Pardon! si nous aimons le flou, c'est comme antidote à la brutalité de votre époque qui refoule l'art, et nous voulons sauver l'art! »

L'histoire de l'art montre que, depuis que l'homme a fait œuvre et œuvre d'art, jamais il ne s'est livré à une si stupéfiante activité, si parfaitement ignorante de ses besoins propres.

Antidote, dites-vous? Vous posez mal le problème.

L'art a et a toujours eu cette noble fonction de créer des objets-systèmes entiers.

C'est l'individu qui, dans la matérialité de la vie quotidienne actuelle, joue encore malheureusement un rôle d'inadapté, de désarticulé. L'antidote à cet état cahoté, sinon chaotique, dont vous vous plaignez, n'est pas le désarticulé et le flou, mais l'organique et l'entier. Vous avez mal raisonné : on a aimé polir les Pyramides et les temples par instinct de perfection ; les hommes habitaient alors des cahutes et ils trouvaient l'antidote à cette médiocrité en polissant leurs dieux.

Aujourd'hui nous entendons mettre notre maison en ordre, notre cervelle en ordre, notre peinture en ordre ; le milieu nouveau où s'applique notre activité a tonifié notre œil, a balayé les errements d'un trouble passager, nous a fait trouver le chemin de la géométrie. Nous avons une optique revivifiée. Si des facultés assainies font que nos sens réclament des sensations saines, notre esprit y trouve le tremplin nécessaire pour atteindre l'insaisissable, le rêve, c'est-à-dire ce qui est élevé au-dessus des platitudes.

Théâtre

Je voudrais jouer...

Il y a le tombeau sous l'arc de Triomphe. J'en parlerai [redacted]. Déjà on peut en juger plus tranquillement, les passions se décantant assez vite, surtout lorsque — ainsi que cela s'est produit pour la pièce de M. Paul Raynal

Théatre.

JE VOUDRAIS JOUER ....

Il y a " Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe". J'en parlerai. Déjà on peut en juger plus tranquillement , les passions se décantant assez vite, surtout lorsque- ainsi que cela s'est produit pour la pièce de M. Paul Raynal - adversaires et amis ne sont ni les uns ni les autres con vaincus à la manière de pièces de bois . Le Tombeau a été attaqué au nom de préjugés pusillanimes ; il a été défendu pour des raisons d'"esprit de guerre" devant lesquelles nous devons nous incliner avec respect, mais devant lesquelles l'art n'a

La machine à écrire elle-même affranchit notre œil des tortures de l'informe ; la géométr de la typographie se conforme mieux à nos fonctions naturelles.

C'eſt bien vne remarque digne de l'hiſtoire, que deſſouz ſoixante-trois Roys la France, ſi curieuſe de nouveautez, ne ſe ſoit point avizee de publier la Gazette ou recueil par chacune ſemaine des nouvelles tant domeſtiques qu'eſtrangeres, à l'exemple des autres Eſtats & meſme de tous ſes voiſins. Mais ce ne peut eſtre ſans myſtere qu'elle ait attendu pour ce faire le vingt & vniesme an du Regne de Voſtre Maieſté celebre par les avantages qu'elle a remportez ſur tous ſes ennemis, & par la proſperité de ceux qu'il luy a pleu favoriſer de ſa protection & bien veillance. Iuſques icy l'heur & la valeur de Voſtre Maieſté (SIRE) ont mis les affaires de ce Royaume à vn poinct, qui luy ſert de Panegyrique eternel & d'A-

FRANÇOIS-AMBROISE DIDOT, fils aîné de François Didot, est né à Paris en 1720, mort en 1804. Il devint libraire en 1753, imprimeur en 1757, e syndic de sa communauté en 1771. Il fut l'imprimeur du clergé et du comte d'Artois (depuis Charles X). Passionné pour l'art typographique, il commença jeune encore l'illustration des Didot; il étudia son art avec enthousiasme et fit grave et fondre chez lui par Waflard, dont il forma le goût, les premiers types de son imprimerie. Son fils Firmin surpassa bientôt Waflard et grava la plus grande partie de ses caractères, si supérieurs à ceux que l'on employait alors. Vibert fut son élève. François-Ambroise Didot prit pour base de

L'imprimerie aussi au cours des siècles se conforme de plus en plus à nos fonctions,

RECHERCHES

IV

Certains, depuis cinquante années, au milieu d'un état retardataire des arts, ont dégagé l'esprit de l'époque. Ingres, Cézanne, Seurat, ont conduit la peinture à sa véritable fonction moderne qui est le lyrisme. Matisse a permis les cubistes.

Picasso et Braque sont les premiers initiateurs d'un grand mouvement qui résume et parfait le travail antérieur de libération et installe la peinture dans son vrai domaine.

RECHERCHES

Pendant tout le XIXe siècle, les peintres font parler d'eux. Ils acquièrent une réputation de casseurs d'assiettes et fondent cette tradition qui, pour beaucoup d'artistes, semble encore être le premier commandement. Ce siècle est assourdi du tapage des ateliers. Aujourd'hui que tout ce bruit est dissipé, on distingue du chahut des rapins, le choc parfois brutal des idées neuves que des faits nouveaux apportaient, bousculant les habitudes. Faits nouveaux dont certains devaient modifier la ligne depuis longtemps stagnante de l'art, fournissant des marches solides aux nouvelles générations.

***

David, investi de mission par Napoléon, s'occupe, au retour d'Herculanum, à faire régner Sparte; il révolutionne, en opposant à la peinture des « ci-devant » celle d'actualité de l'histoire antique que tentait d'imiter avec ferveur la jeune République; révolution, parce que c'était la Révolution. On parle encore de la révolution davidienne. David peignit avec une sévère dureté (non sans charme), des sujets qui n'avaient rien de nouveau; Mantegna, Michel-Ange, Vinci, Raphaël, Poussin, Lebrun lui-même, avaient aussi aimé l'antiquité.

David n'apporte rien de révolutionnaire dans la peinture.

Mais David traite Ingres de révolutionnaire.

Ingres, jusqu'à 50 ans, proteste contre l'opinion qui l'accuse de révolutionner; il se réclame de la tradition (Raphaël).

Ingres peint des « sujets » parce qu'on n'avait pas encore inventé le cubisme (Michel-Ange aussi, — la Sixtine, — Poussin, Greco,



INGRES (1808). *Photo Giraudon.*



INGRES (1811). *Photo Giraudon.*

Tintoret, etc.). Mais Ingres fait dépendre tout ce qu'il peint de la préoccupation impérative de faire consonner les formes et les couleurs : un tableau d'Ingres est une symphonie parfaitement homogène où le sujet ne joue qu'un rôle de second plan.

On en peut dire autant de tous les grands peintres! Le rôle capital et révolutionnaire d'Ingres est d'avoir apporté cette conception de l'art au XIXe siècle qui, on l'avait oublié, fut toujours celle des maîtres de premier plan.

Mais Ingres traite Delacroix de révolutionnaire.

C'est parce que celui-ci peint en sabrant et avec bravoure. Delacroix parlait très fort de ses recherches systématiques sur les couleurs. Or, Ingres qui situait et limitait avec une exactitude implacable (en homme violent qu'il était lui aussi, mais puissamment réfléchi) savait ce que maîtriser veut dire. Il devait être singulièrement agacé par Delacroix qui optait pour l'atmosphère colorée, les jeux de lumière, alors que lui, Ingres, tenait pour le ton local, la couleur partie intégrante et constitutive de la forme. Delacroix préparait les erreurs de l'impressionnisme et introduisait les effets de lumière désorganisateurs de la forme.

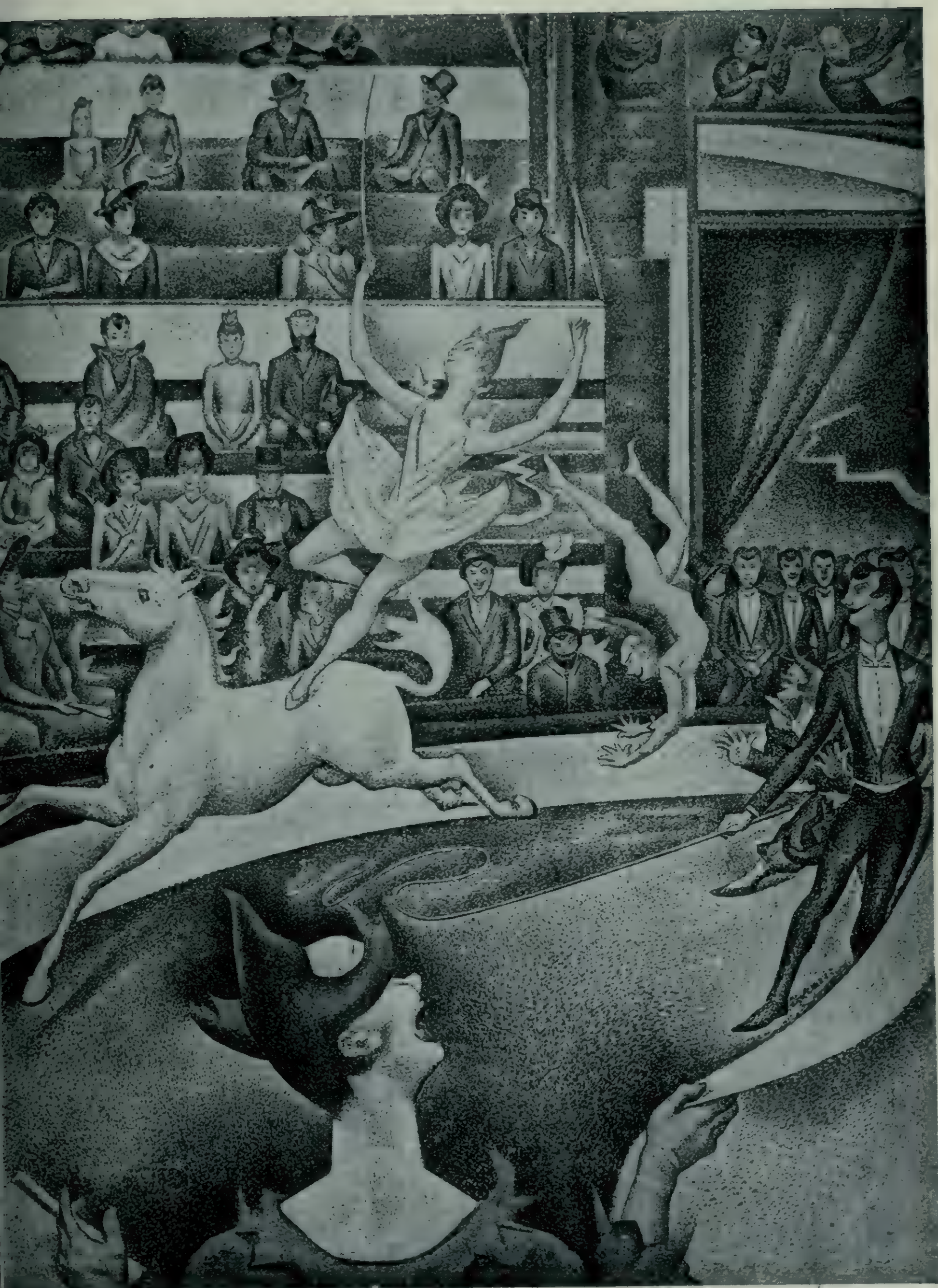
Courbet, fort en gueule devant l'Éternel et la Colonne Vendôme, épate la corporation et sidère les bourgeois en allant, botté et sac au dos, peindre sur nature des tableaux d'atelier. Magnifique coloriste de la lignée flamande. Révolution?

Après les clairs-obscurs de Courbet et sa rudesse, Manet alarme, et cependant ses clartés arrêtées, décidées, raisonnées, retrouvent Ingres.

Puis Claude Monet et les Impressionnistes révolutionnent en introduisant les ombres bleues, violettes et mauves et en déclarant tout bonnement que la nature n'est que couleurs, lumière et nuances et que la forme et le contour n'existent pas. C'est le grand vibrato universel et l'attentat contre la peinture. Évidemment, l'émotion était intense; les bouffées bleues (ou violettes) de la bonne pipe montaient dans l'azur : communion; les cigales chantaient. Mais depuis, les tableaux se sont tus et l'on se prend à comprendre l'ahurissement de M. Bouguereau devant l'impressionnisme.

Cependant, malgré l'erreur de principe d'introduire dans la peinture la notion de l'instantanéité et du fugitif (alors qu'il semble bien que le grand art est de nous donner le sentiment de la durabilité), de beaux artistes comme Manet, Pissaro, Renoir, Van Gogh, etc., firent apport d'œuvres intéressantes, surtout parce qu'ils firent accepter à nouveau la notion de la peinture loyale.

Cézanne et Seurat, formés dans ce milieu, bénéficièrent de



rque (1890-1891). SEURAT. *Photo Druet.*



Le Cancan. SEURAT. *Photo Druet*

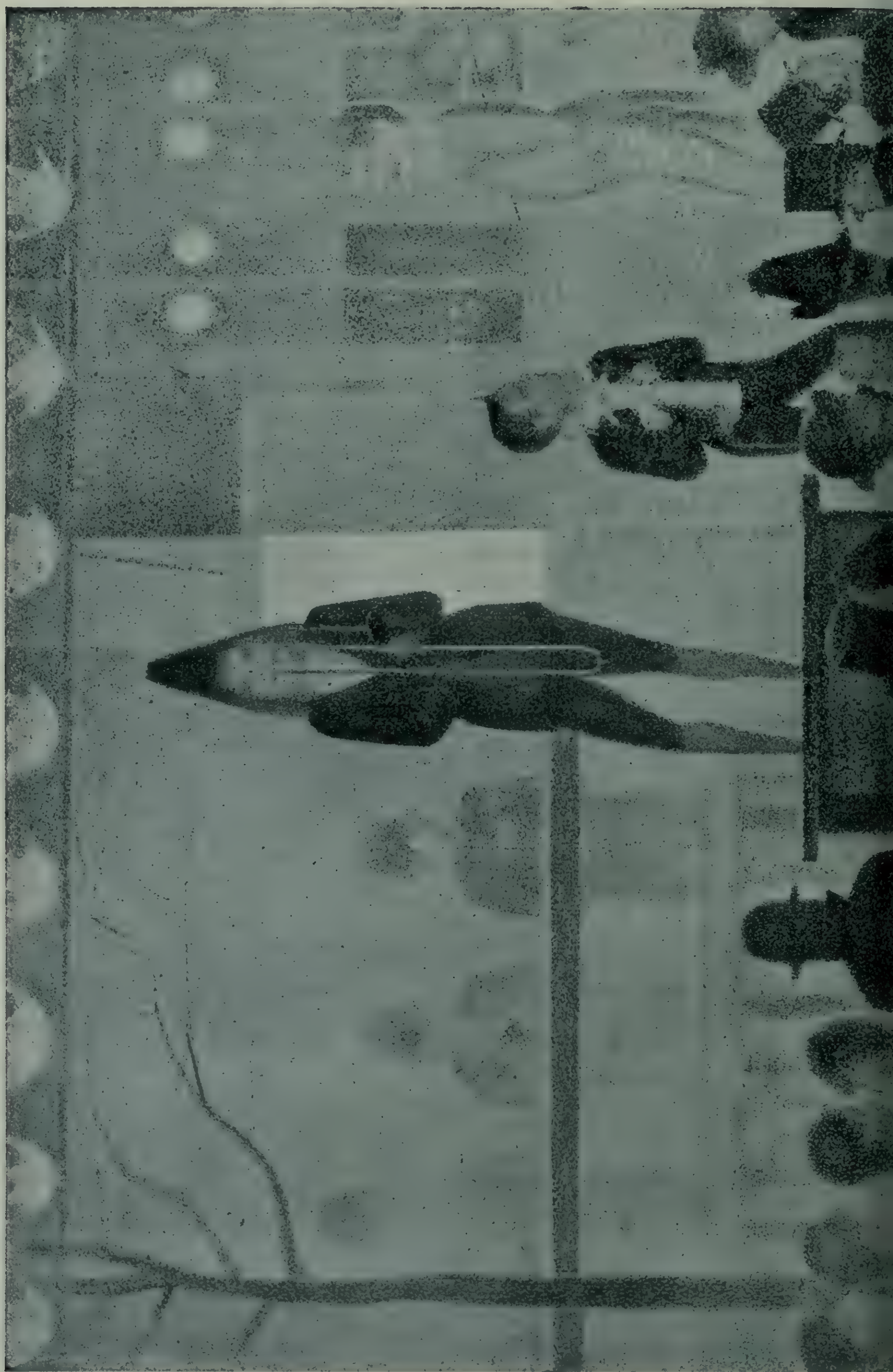
l'attitude dégagée vis-à-vis de la tradition de leurs amis impressionnistes. Mais leur œuvre est une protestation contre le terrible luminisme désagrégateur; on peut presque dire que la grandeur de leur œuvre est la récompense de la lutte acharnée qu'ils livrèrent,



CÉZANNE. *Photo Druet.*

sans peut-être s'en bien rendre compte, à la lumière impressionniste, ce dogme du jour qu'ils avaient accepté.

Avec eux, l'art redevient véritablement une création; création assez respectueuse de la nature chez Cézanne, elle passe sur le plan lyrique avec Seurat.



Voilà le bilan des révolutions du XIXe siècle : Ingres, Cézanne et Seurat ont révolutionné dans le plan pictural; ils marquent les étapes de la peinture.

David, Delacroix, Courbet, Manet, Van Gogh, Pissaro et Renoir, ont surtout concouru à débattre les querelles de la peinture, et ont rendu possible l'œuvre monumentale de ces trois grands noms. A côté de leurs découvertes techniques, il demeure quelques œuvres d'eux-mêmes qui ont de la valeur. Il en demeure surtout ceci qui est une conclusion (n'en déplaise à certains) : qu'il est permis à l'artiste de réfléchir.

L'AVANT-DERNIER LIBÉRATEUR

Un peintre ne peut tout inventer; il n'a pas tout à inventer; l'important est de comprendre les moyens nécessaires à la transmission de ce que l'on a à dire.

Matisse sentit que le lyrisme avait encore des brancards; il sut faire le pas nécessaire que personne avant lui n'avait osé. Nourri d'Ingres, de Cézanne, de Seurat, Matisse a su regarder la nature comme il faut; la nature, c'est-à-dire tout ce qui se voit; il la regarda comme un phénomène optique, comme une expérience dont on retient l'utile. S'il peignit un moment en plein air, on peut croire que c'était surtout pour être seul et pouvoir réfléchir à la *peinture*, penser au fait artificiel et objectif que créent des couleurs sur le carré de la toile.

Matisse se dégagea vite de toute tutelle de la nature, du sujet, et il n'en retint que les éléments essentiels pour exprimer ce qu'il voulait.

Il prend des libertés avec la forme et la couleur, que nul ne se permit avant lui. Il fut un grand libérateur. Au Salon des Indépendants de 1908, il fit véritablement un éclat. Son art éblouissant convainquit, et son influence fut considérable. On entrevit le moment où quelque chose de neuf allait intervenir; le cubisme devenait admissible, nous libérant de la dernière contrainte, celle du sujet même, qui, chez Matisse, n'est plus déjà qu'une trace et que Picasso et Braque vont délibérément éliminer.

Avec Matisse, est acquis le droit pour le lyrisme de prendre toutes les libertés nécessaires.

Braque et Picasso vont venir, qui couperont le dernier fil à la patte de l'art.



Claude Monet.



MATISSE (1907).

Photo Druet.



MATISSE. *Photo Drue-*



MATISSE (1908).

Photo Druet.



MATISSE. *Photo Druet.*

LE CUBISME

V

On peut résumer son apport théorique : le cubisme considère le tableau comme objet créateur de lyrisme; ce lyrisme comme la seule fin de cet objet. Toutes les libertés sont permises au peintre, à condition de provoquer ce lyrisme. Le cubisme estime que le tableau ne doit rien à la nature, et il se sert des formes et des couleurs non pour leur pouvoir imitatif, mais pour leur valeur plastique.



PABLO PICASSO COLLECTION PAUL GUILLAUME

LE CUBISME

PREMIÈRE ÉPOQUE

1908-1911

1908. L'exposition Matisse au Salon des Indépendants révèle brusquement et avec éclat l'aboutissement de la lente et progressive évolution de la peinture pendant le siècle précédent et manifeste de la façon la plus dégagée son désintéressement des apparences directes. Cette licence vis-à-vis de la nature (la nature considérée tout au plus comme un répertoire de couleurs et de formes), beaucoup d'autres l'avaient plus ou moins timidement admise. Matisse, tout à coup, conclut splendidement en des œuvres surprenantes de liberté et d'audace; une conception latente depuis longtemps, aboutit à travers lui à des tableaux qui déjà ne doivent plus grand'chose qu'à eux-mêmes. On va pouvoir formuler que le tableau n'a de devoirs qu'envers lui-même. Le moment était venu où l'on pourrait pousser jusqu'à ses dernières conséquences cette conception du tableau extrêmement frappante parce qu'elle se trouva formulée et concrétisée subitement et sous une forme qui stupéfia.

Ceux qui allaient devenir les cubistes interviennent : révolte contre des usages, — ces rites surannés dont leur intelligence, éclairée par une connaissance profonde des choses de la peinture leur avait révélé l'inutilité; libération de cette entrave que de telles coutumes mettaient à la réalisation d'un art désiré depuis toujours et dont de multiples contingences avaient jusqu'ici retardé l'avène-

ment (les nécessités de l'iconographie, de documentation, etc.; voir chapitre *Destination de la Peinture*). Il s'agissait, en vérité, d'atteindre enfin au seul idéal que se soient au fond toujours proposé les grands artistes : le lyrisme. Et l'on se proposa d'atteindre au *lyrisme* par les seuls moyens picturaux, ne consentant plus à user des procédés de l'allusion qui, par le jeu des associations du souvenir, transportent le spectateur dans un autre système d'émotion, lyrique parfois, mais que le littérateur détermine plus aisément. On parle alors de *peinture pure* et l'on dénonce la *littérature* comme l'ennemi.

Il est nécessaire d'insister sur le fait que les années au cours desquelles s'élaborèrent ces conceptions, marquent un moment décisif de l'histoire de l'art. La perturbation fut immense et tout ce qui s'est fait depuis s'en ressent : on est *pour* ou *contre*.

***

C'est de 1906 à 1912 que se dégage le cas du cubisme au milieu des libertés presque totales apportées par le *fauvisme*. Mais tandis que celui-ci donnait toutes libertés sur un phénomène non libéré en soi, — la représentation (figure, paysage, etc.), — quelques-uns sentirent ou comprirent que ce n'était en somme que des libertés à l'intérieur d'un code usuel; ils se préoccupèrent de voir si ce code lui-même avait des raisons d'être et conclurent qu'une liberté capitale encore manquait, celle permettant d'éliminer le sujet extérieur et de faire vraiment des tableaux et non plus des figurations plus ou moins imitatives. Ils n'aboutirent que vers 1912, après avoir hésité sur la voie à suivre, cherché à concilier l'inconciliable, la licence et la perfection, tous les problèmes de la forme et de la couleur, tenté d'utiliser toutes les possibilités dans un même tableau. Et l'on vit enfin Braque et Picasso s'imposer successivement de sévères disciplines afin de résoudre isolément les difficultés nouvelles et de s'approcher du nouvel idéal encore indistinct et vers lequel ils marchèrent avec sécurité parce qu'ils y allèrent méthodiquement.

***

« *La nouvelle école de peinture porte le nom de* cubisme : *il lui fut donné par dérision en automne* 1908 *par Henri Matisse qui venait de voir un tableau représentant des maisons dont l'apparence cubique le frappa vivement.* (APOLLINAIRE) (1).

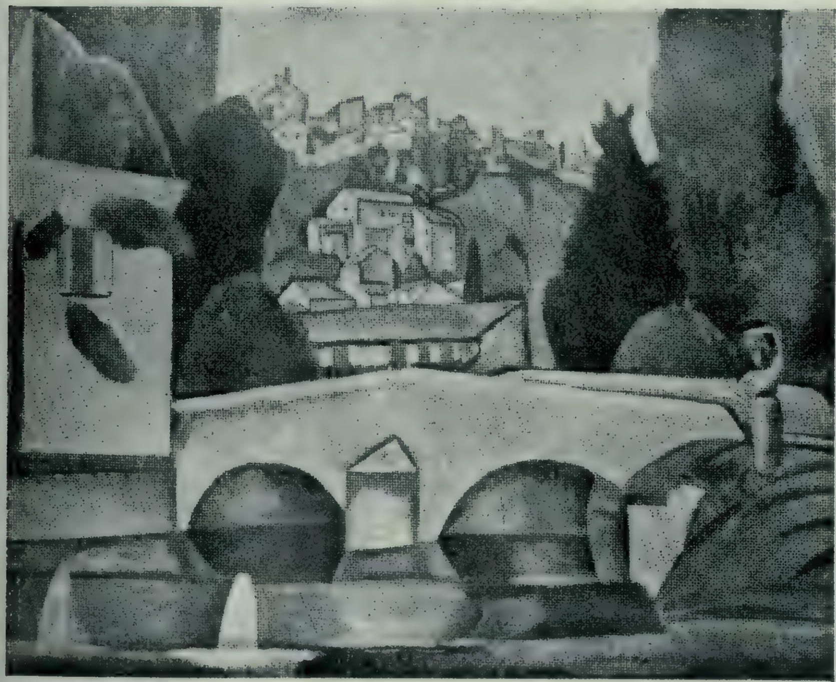
(1) *Les Peintres cubistes*, GUILLAUME APOLLINAIRE, 1913 (chez Figuière et Cie).

« *Mais le nom de « Cubisme » resta et passa dans la pratique de la langue ; les deux peintres ainsi raillés, Braque et Picasso, s'en soucièrent fort peu.*

« *Ils sont les fondateurs du cubisme. Dans le développement de la peinture moderne leur apport est étroitement apparenté et se confond même. De leurs entretiens amicaux sortit maint progrès que tantôt l'un, tantôt l'autre réalisa dans la pratique. Tous les deux sont de grands artistes, dignes d'admiration. L'art de Braque est plus tranquille que celui de Picasso, qui est nerveux et tourmenté. A côté du Français clair se dresse le fanatique et inquiet Espagnol.*

« *En 1906, Braque, ainsi que Derain, Matisse et beaucoup d'autres s'efforçaient encore d'atteindre à l'expression par la couleur au moyen d'arabesques agréables en rejetant le corps au second plan. Le grand exemple de Cézanne était encore incompris. La peinture menaçait de s'abaisser à l'ornementation. Elle voulait être « décorative », elle voulait « décorer le mur ».* (Daniel Henry) (1).

« *Cette esthétique nouvelle s'élabora d'abord dans l'esprit d'André Derain, mais les œuvres les plus importantes et les plus audacieuses qu'elle produisit aussitôt furent celles d'un grand artiste que l'on doit aussi considérer comme un fondateur,* Pablo Picasso, *dont les inventions corroborées par le bon sens de* Georges Braque *qui exposa, dès 1908, un tableau cubiste au* Salon des



Derain (1910).

(1) *Der Wegz um Kubismus*, Daniel Henry, 1920 (Delphin-Verlag-Munich).



METZINGER (1911).

Indépendants, *se trouvèrent formulees dans les études de* JEAN METZINGER *qui exposa le premier portrait cubiste (c'était le mien) au Salon des Indépendants de* 1910 *et fit admettre aussi, la même année, des œuvres cubistes par le Jury du Salon d'Automne. C'est en* 1910 *également que parurent aux Indépendants des tableaux de* ROBERT DELAUNAY, *de* MARIE LAURENCIN, *de* LE FAUCONNIER, *qui ressortissaient à la même école.*

« *La première exposition d'ensemble du cubisme, dont les adeptes devenaient plus nombreux, eut lieu en* 1911, *aux Indépendants, où la salle* 41 *réservée aux cubistes causa une profonde impression. On y voyait des œuvres savantes et séduisantes de Jean Metzinger ; des paysages, l'homme nu et la femme aux phlox d'*ALBERT GLEIZES; *le portrait de Mme Fernande X. et les jeunes filles par Mlle Marie Laurencin. La Tour de* ROBERT DELAUNAY, *l'Abondance de* LE FAUCONNIER, *les Nus dans un paysage de* FERNAND LÉGER.

« *La première manifestation des cubistes à l'étranger eut lieu à Bruxelles, la même année, et dans la préface de cette exposition, j'acceptai, au nom des exposants, les dénominations : cubisme et cubistes* (1).

« *A la fin de* 1911, *l'exposition des cubistes au Salon d'Automne fit un*

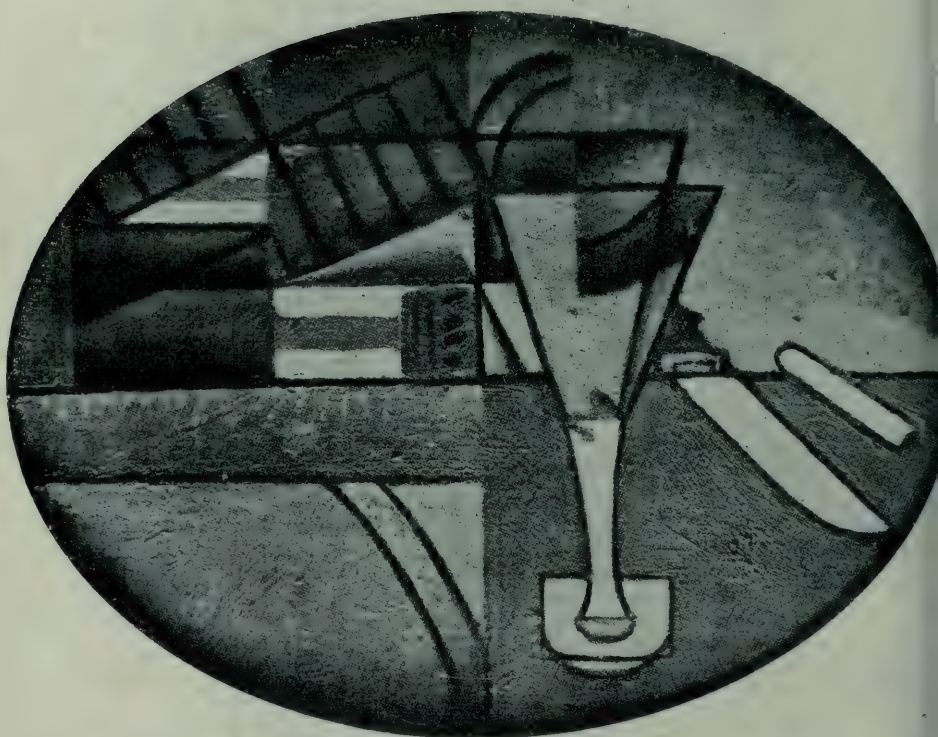
(1) *Les Peintres cubistes*, GUILLAUME APOLLINAIRE.



GLEIZES (1912).
(Portrait de Jacques Nayral.)

bruit considérable, les moqueries ne furent épargnées ni à Gleizes (la Chasse, Portrait de Jacques Nayral), ni à Metzinger (la femme à la cuiller), ni à Fernand Léger. A ces artistes, s'était joint un nouveau peintre, MARCEL DUCHAMP *et un sculpteur-architecte,* DUCHAMP-VILLON.

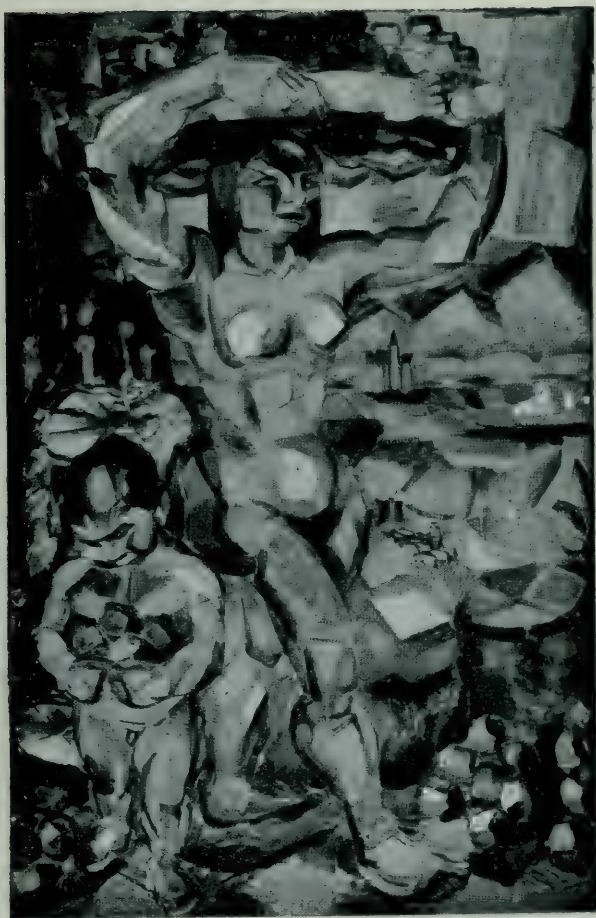
« *D'autres expositions collectives eurent lieu en novembre* 1911 *à la Galerie d'Art Contemporain, rue Tronchet, à Paris ; en* 1912, *au Salon des Indépendants qui fut marqué par l'adhésion de* JUAN GRIS; *au mois de mai, en Espagne, où Barcelone accueille avec enthousiasme les jeunes français ; enfin, au mois de juin, à Rouen, exposition organisée par la Société des Artistes normands et qui fut marquée par l'adhésion de* FRANCIS PICABIA *à la nouvelle école* (APOLLINAIRE, *Note écrite en septembre* 1912). »



Juan Gris (1912).

Si l'on peut, pour ce premier chapitre sur le cubisme, s'arrêter à la date de 1911, c'est qu'elle marque, avec assez de précision, un point culminant. Elle marque la maturité d'un mouvement violent dont un instinct clairvoyant fraya la route et où un très pur désintéressement porta la peinture à un stade de noble austérité.

En 1912, ce cubisme (qui se reconnaît à un usage particulier des formes prismatiques d'assez petites dimensions et de couleurs neutres) crée des ouvrages vraiment monumentaux. La réclusion au désert des sacrifices avait porté Braque et Picasso à des accents



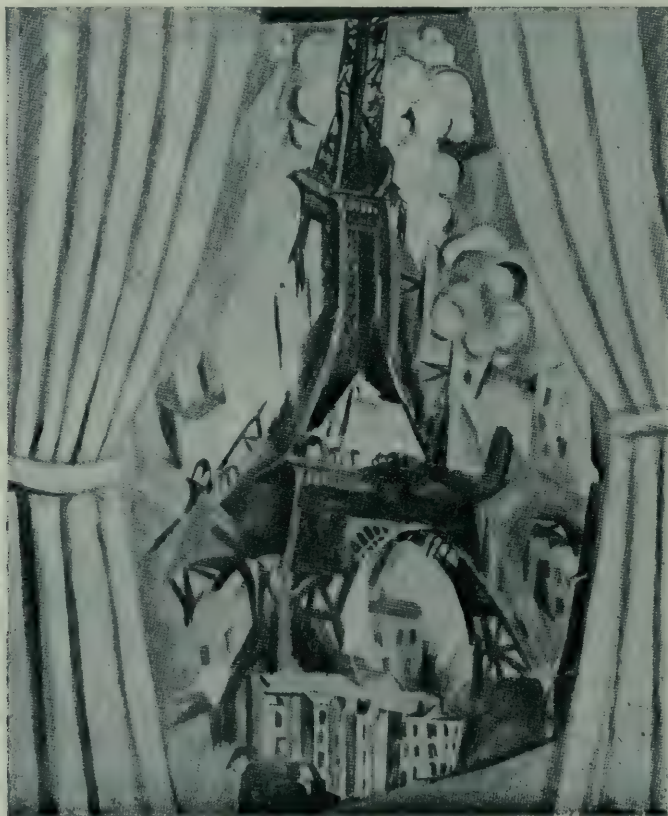
Le Fauconnier (1910).
(L'Abondance.)

héroïques. Cris surtout instinctifs où le travail de la raison n'avait sans doute pas assez de part pour permettre à cet art de se développer alors sur lui-même. 1912, c'est aussi le moment héroïque où les dernières entraves sont rompues. Moment où furent créées des œuvres décisives — on le mesurera bien, plus tard. Ensuite on quittera peu à peu le désert, on ne suivra plus aussi durement la voie de l'austérité absolue.

1912 est un point culminant, si l'on admet que les plus grandes œuvres ont quelque chose de dépouillé, d'économe, d'austère, de serein, de général, de hautain, d'intense, le dédain des moyens

de séduction; et jamais on ne l'eut plus parfaitement. Après 1912 les tempéraments individuels s'affirment et les œuvres se différencient; chacun apporte sa modulation, sa ligne personnelle. Des recrues nombreuses se joignent aux premiers inventeurs; des personnalités de talent généreux apportent des vues nouvelles sur l'esthétique cubiste, des moyens nouveaux aussi. L'art pictural passe par une époque d'abondance et de forte santé fortement étayée par la dure charpente bâtie par Picasso et Braque. La peinture devient moins pure et plus sensuelle.

Il est connu que le public ne suivait pas. Il est encore aujourd'hui bien en retard sur cette époque : à peine tolère-t-il les impressionnistes. A part la notoriété bruyante, ces grands peintres ne reçurent aucune récompense à leur admirable effort; le succès qui devait venir à certains ne leur fut accordé qu'alors qu'ils s'étaient fort éloignés de leurs nobles conceptions de 1912.



Delaunay (1911).

Le public ne comprend encore rien à ces œuvres qui sont l'honneur le plus pur de la nouvelle peinture. Mais si l'on sait observer, on mesurera combien l'œil du public est tout de même changé; il accepte sans résistance certains objets, certains ornements qui sont une décoction du cubisme pur; et parmi les peintres, même parmi ceux qui raillent ce mouvement historique, aucun (de ceux qu'on peut prendre en considération) ne peint comme on peignait avant 1912.

Et malgré la réaction brutale du naturisme et de la peinture de concession, on est porté à juger que le cubisme a véritablement marqué la rupture avec la lourde tradition des usages parasites de l'art et que l'esprit qui est éclos à ce moment continuera à animer les plus grandes œuvres expressives dans l'avenir.



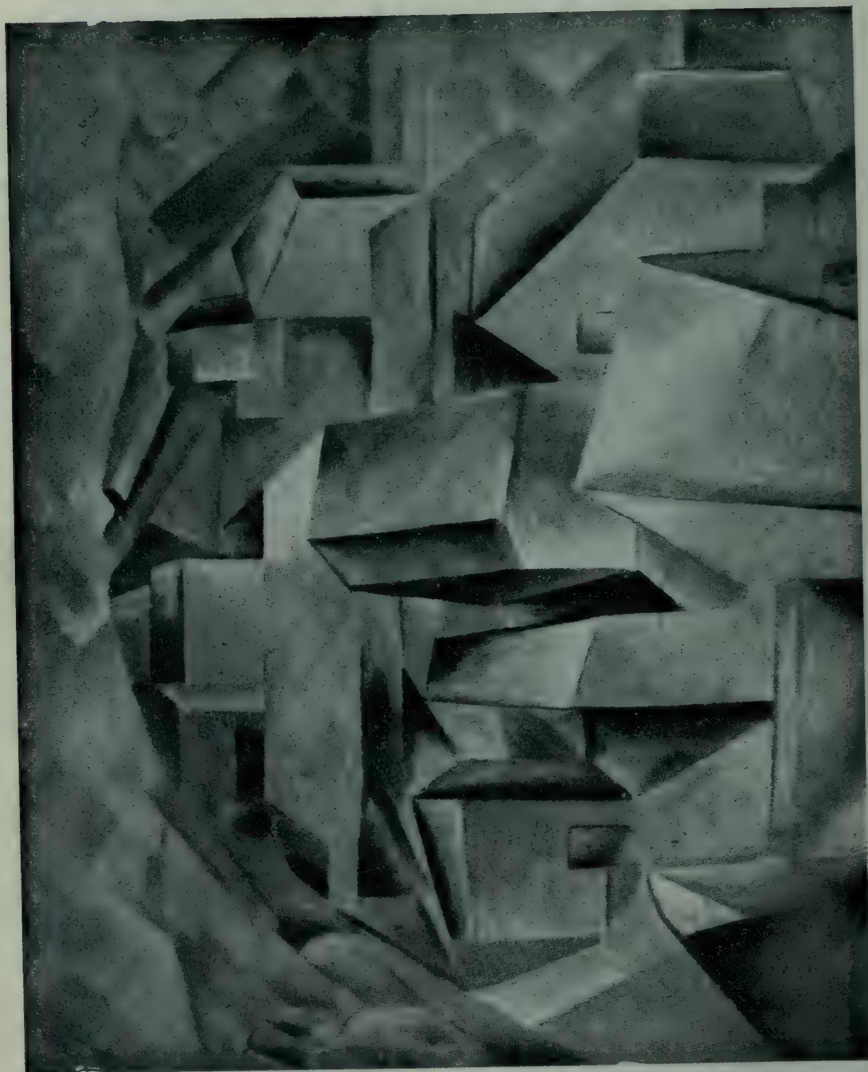
LÉGER (1912).



Picasso (1908).



BRAQUE (1908).



Picasso (1909).



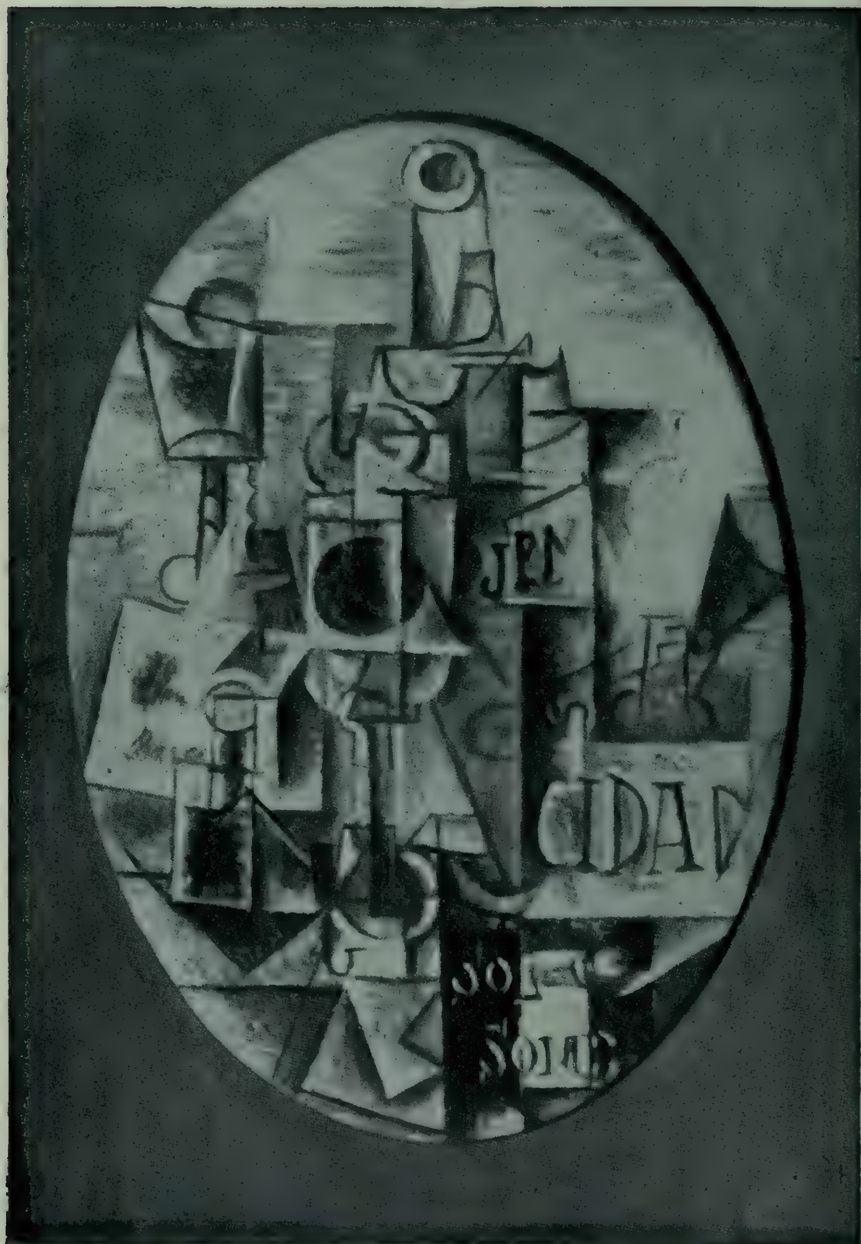
PICASSO (1909).



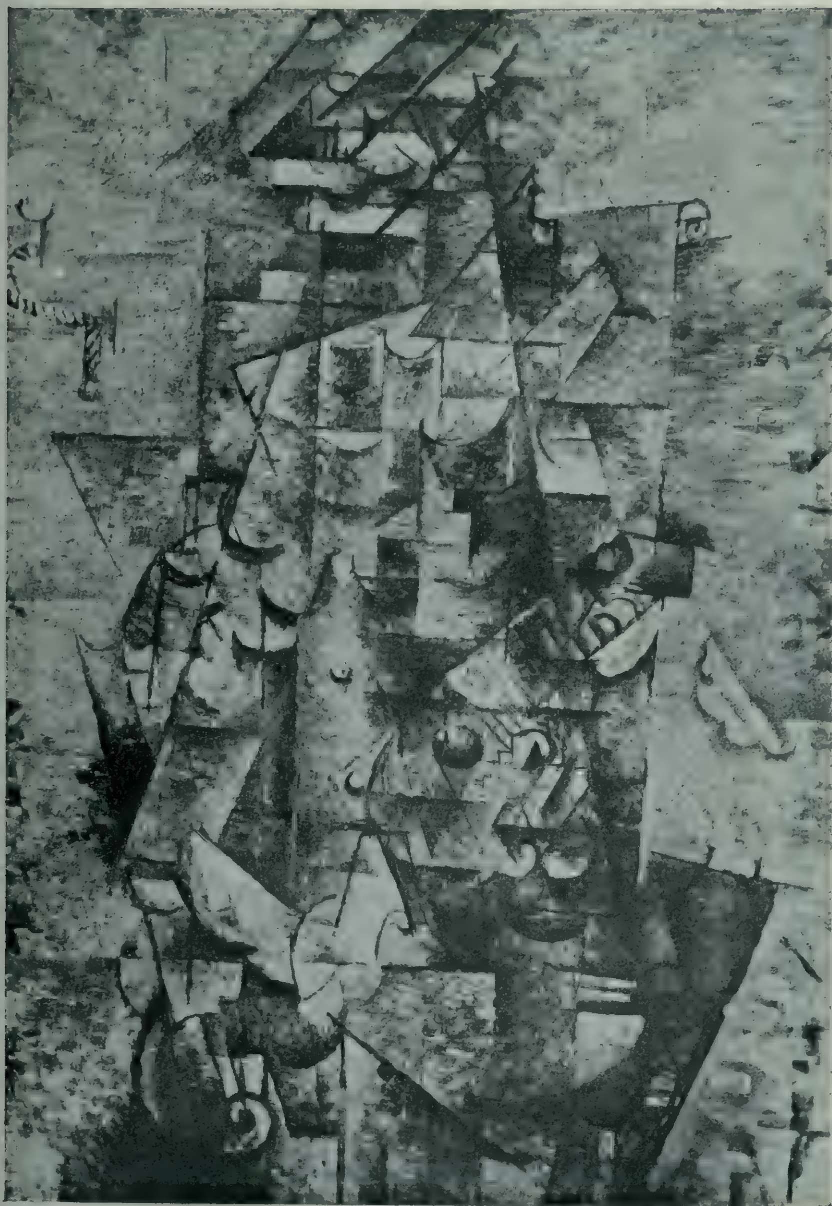
Braque (1910).



BRAQUE (1912).



Picasso (1912).



Braque (1912).

LES DROITS AU LYRISME

VI

L'histoire du cubisme : déformisme expressif ; peu à peu assainissement de la tare imitative ; définition d'un art austère et création d'une langue sévère adéquate ; travail collectif de l'école cubiste. Mais un idéal aussi noble et sévère ne peut maintenir longtemps son caractère collectif ; chaque cubiste tient alors à exprimer sa personnalité. La langue se maintient pure chez ceux dont l'idéal peut s'exprimer par les moyens purs ; elle se pervertit chez ceux qui, encore d'esprit ancien, croient pouvoir appliquer cette technique à l'expression de modes de sentir anciens.

Le public ne voit d'abord dans le cubisme qu'une mystification ; peu à peu et inévitablement il prend contact avec les succédanés ; il confond l'imitation avec le modèle.

Pourtant, après quelques années équivoques et un discrédit jeté sur ce mouvement par la capitulation des suiveurs, les maîtres du cubisme atteignent enfin à la gloire.

LE CUBISME

DEUXIÈME ÉPOQUE :

TOUS LES DROITS AU LYRISME

1912-1918

Malgré les rires du public et sa conviction (subsistant encore) qu'il était en face d'une mystification, le monde des artistes était profondément remué et crut percevoir enfin une orientation assurée venant heureusement apporter des certitudes, un système susceptible de résoudre les troublantes questions qui faisaient pierre d'achoppement depuis si longtemps. Comme toujours les maîtres, c'est-à-dire ceux qui ont cherché avec la puissance de leur intuition et les lumières d'une science profonde, ceux qui, en vérité, ont tout connu et ont tout créé ayant su tout sacrifier, seuls apportent des solutions; la foule des élèves, souvent des suiveurs, aveuglée par son admiration même ou par cette confiance peu critique qui va naturellement où semble poindre la réussite, ne fait qu'adopter une formule, des manières de procéder, en un mot elle ne fait qu'épouser des apparences; un beau jour la poule ayant avidement couvé l'œuf qu'elle n'avait pas pondu, voit naître un canard et s'enfuit épouvantée.

C'est ainsi que se développera pendant plusieurs années une production intensive de peinture d'apparence cubiste; puis petit à petit, à ces moments fatals de crise où l'idée pure s'enchevêtre dans mille difficultés contraires, on s'aperçoit que la salle se vide



HAYDEN (1918).

et que d'innombrables disciples sans conviction s'embarquent dans quelque nouveau bateau plus confortable, peint de frais ou repeint à neuf.

C'est ainsi que se fait la sélection de ceux qui ont quelque chose à dire et de ceux qui, n'ayant rien à dire, se contentent de se donner l'illusion d'être nouveaux en imitant les œuvres qui les séduisent : ils ne font que chanter mal la chanson du jour.

Les vrais créateurs ne suivent pas la mode : ils la font. Ils ne font d'ailleurs pas la mode exprès; c'est la qualité d'une œuvre qui porte à l'admiration, la signale et la fait imiter. Le vrai artiste apporte quelque chose; c'est le seul qui reste, et celui-là seul; au fond, le verdict sur invention et contrefaçon en matière d'art se rend vite, et ce verdict est impitoyable pour ceux dont l'invention a été nulle.

Ainsi donc, les formules révolutionnaires proposées par les grands initiateurs de 1911 cueillirent au passage quantité de jeunes

qui en toute bonne foi en étaient à passer cette crise que chacun traverse, où ayant décidé d'être peintre et ayant déjà beaucoup appris on se sent beaucoup de choses nouvelles et vivantes à dire, mais que l'on ne sait comment transmettre, où n'ayant derrière soi que des moyens usés, on cherche des moyens frais capables d'exprimer purement.

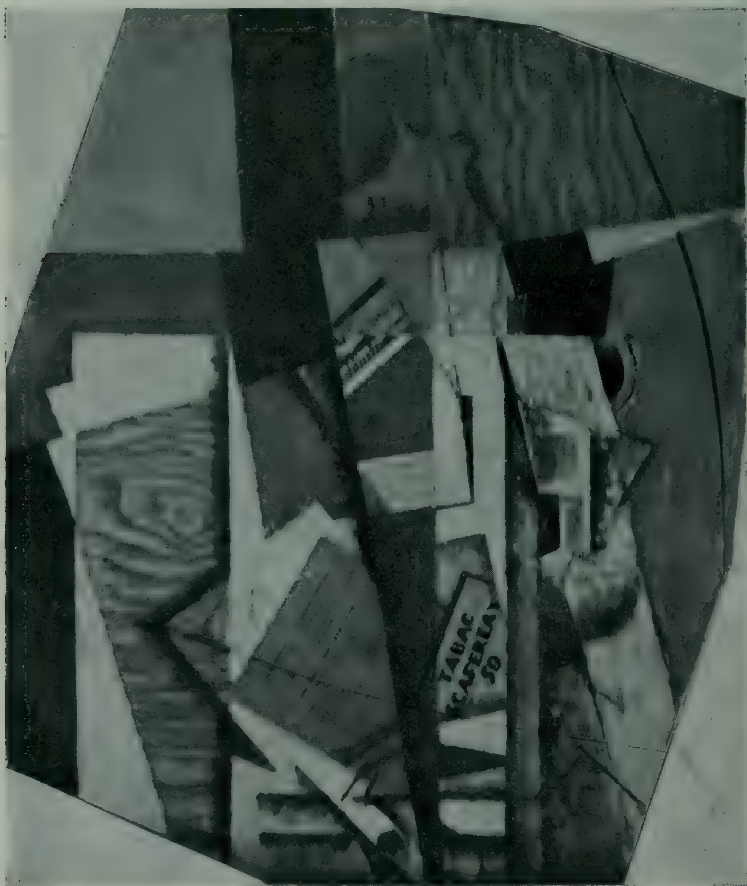
Aussi vit-on en très peu de temps affluer ces chercheurs de filons, heureux de sentir enfin sur leur boussole anxieuse les effets stabilisateurs d'un pôle magnétique. Cette fois-ci le public sceptique se trouve en face d'un fait incontestable : le ralliement en masse autour d'une idée. Au milieu de cette masse forcément hétéroclite, de vrais artistes traçaient leurs sillons, pas toujours parallèles les uns aux autres, mais tous dirigés dans un même secteur et jalonnant ainsi de quelques véritables chefs-d'œuvre les divers chemins d'une peinture en total renouvellement.

Une chose est à préciser ici : quand nous disons que la pein-

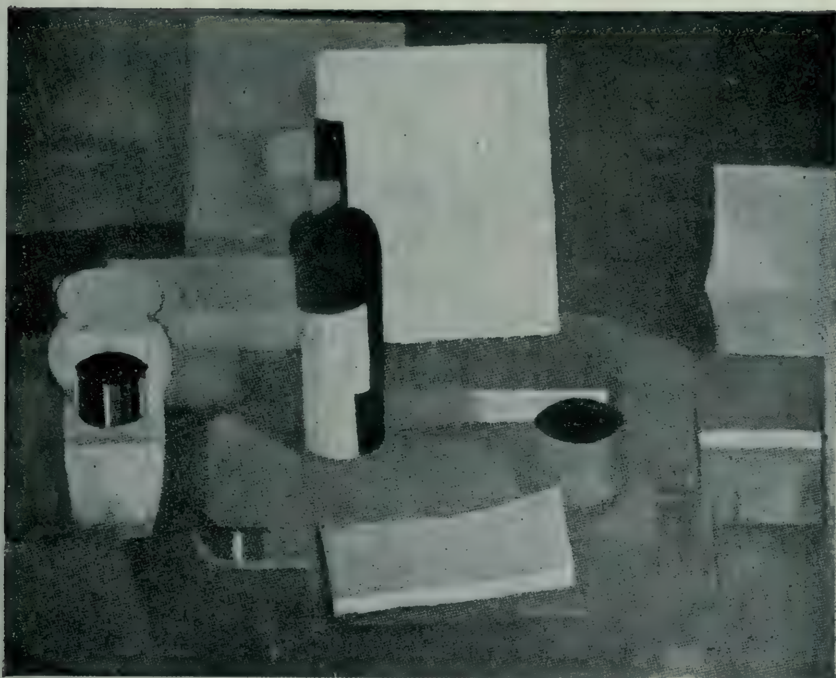


Laurens (1918).

ture est en plein renouvellement, nous n'impliquons pas que les grandes œuvres passées puissent être privées d'intérêt au profit des œuvres nouvelles; les chefs-d'œuvre anciens, témoignages de façons de sentir ou de penser passées continuent cependant à nous émouvoir; c'est que nos sens de perception n'ont pas changé et que leur excitation a toujours le don de nous intéresser. Mais quelque chose se transforme au cours des âges, c'est notre note psychologique et intellectuelle; nos besoins sont différents de ceux d'un homme de la Renaissance, et nous n'avons en nous ni le goût, ni le moyen de recréer une œuvre de cette époque. C'est ici



MARCOUSSIS (1913).



LA FRESNAYE (1914).

que se mesure l'extrême complexité des conditions qui constituent un être moral et par conséquent la note de ses besoins; les époques se suivent et chacune s'occupe à satisfaire des appétits définis; il y a satiété, page tournée et par conséquent nouveaux appétits à satisfaire. C'est pourquoi l'art a des mobiles chaque fois différents et toujours neufs, toujours différemment conditionnés par le fait social. C'est pourquoi les aspects successifs de l'art sont divers et pourquoi, à l'issue d'une période aussi bouleversée que celle qui vient d'être vécue, l'art prend des aspects nouveaux.

Les arts d'aujourd'hui, même si l'on admet les à-coups et les divergences, sont simplement et rigoureusement le témoignage de l'état actuel des esprits; une époque qui nous apparaît hétéroclite est en vérité une unité, mais ce n'est jamais qu'avec le recul du temps qu'elle apparaît dans son unité. Cette unité pressentie par les artistes, dont c'est précisément le rôle de la discerner ou de la sentir, se trouve exprimée par eux comme à leur insu, tant les conditions de leur création se trouvent déterminées par la pression massive et autoritaire du fait présent.



HERBIN (1917). *Collection Léonce Rosenberg.*

Le public, étant donné son manque d'entraînement au libre arbitre, base la tournure de ses jugements sur une manière de code des valeurs établies, donc périmées; d'autre part, n'étant pas tenu à cette constante gymnastique de mise au point, il ne juge jamais que rétrospectivement et s'insurge toujours contre tout ce qui ne coïncide pas avec un fait passé accepté ou avec l'apparence d'un fait présent.

L'un des éloges que l'on puisse faire aux cubistes, c'est précisément d'avoir eu la liberté et l'invention nécessaires, pour chercher, hors de la facilité de toutes les formules existantes, l'expression d'un sentiment d'époque nouveau et nouveau parce que normal.

***

Une civilisation dépend de son état général en travail d'action et de réaction avec certains individus particulièrement organisés, qui en sont les chefs et les ordonnateurs. Ces hommes singuliers, qui surgissent à certaines heures imprévisibles, ont le don d'apporter des solutions de génie, souvent par des voies inattendues, aux situations troubles qui sont les conséquences des états de crise où des aspirations nouvelles se heurtent au mur des traditions.

Il est certain que lorsque les passions polémiques se seront éteintes, on discernera dans cet amas d'efforts et de solutions proposées, des traits de génie qui désignent des issues depuis longtemps cherchées. Aussi en 1912, après cette unanimité d'idées et de moyens presque totale, le débat se porte sur le cas individuel, là où se forment et se développent vraiment les valeurs.

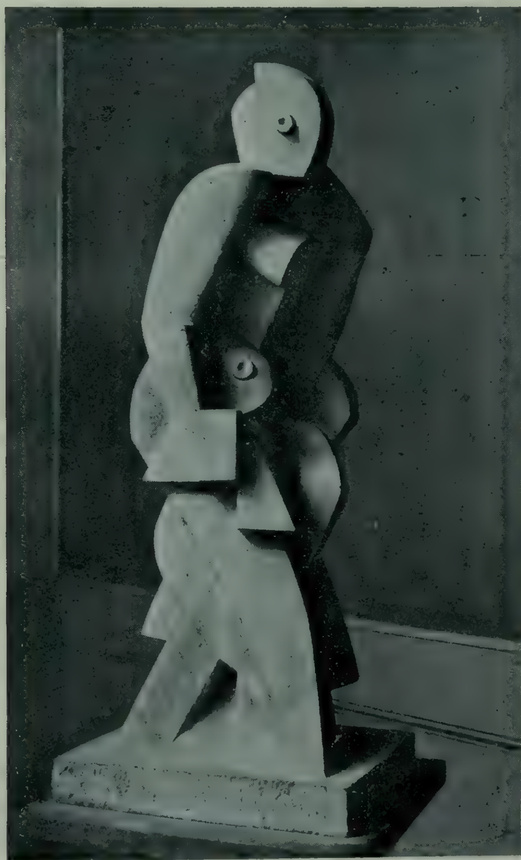
La première période cubiste (1912) a abouti à un art quasi impersonnel, mais d'un degré si hautain (avec sa limitation austère, ascétique des moyens) qu'il ne put être maintenu par ses propres



LHOTE (1918).

auteurs; ceux-ci, sollicités par l'abondance, la multiformité des sentiments particuliers, par le besoin d'épancher des confidences, dispersés par les goûts particuliers et par une attirance vers des états plus familiers, plus près de la vie quotidienne, de son intimité et de ses émois, revinrent à un impressionnisme renouvelé.

Chacun, alors, apporte avec fécondité toute espèce d'inventions de valeur inégale; on s'aventure dans toutes les directions ouvertes désormais : liberté de techniques, liberté de sujet, afflux joyeux de thèmes repêchés par une optique nouvelle, avide, clairvoyante, enthousiaste, frondeuse, paradoxale. On joue au tire-pipe, on va à la Foire de Neuilly, on découvre le jeu de cartes et



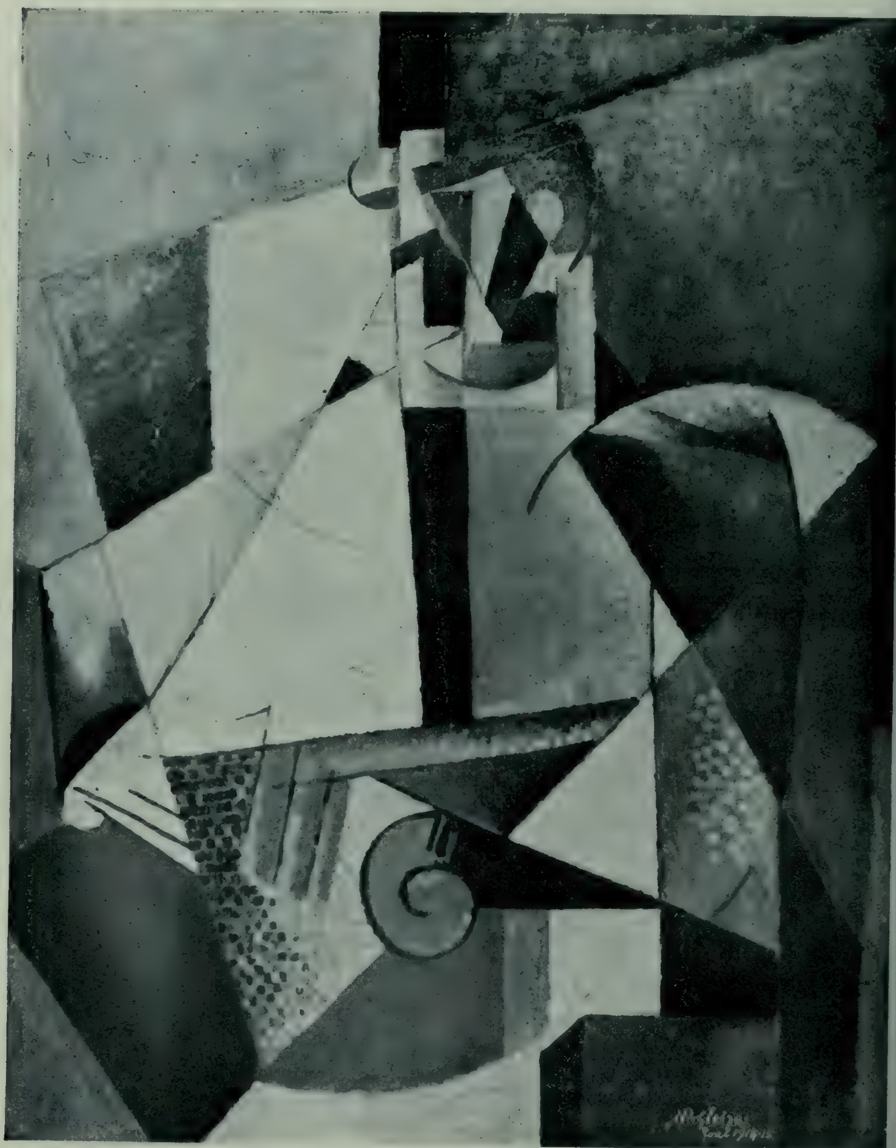
LIPCHITZ (1917).

le cornet à dés, le bistro et le peintre d'enseignes. Partout c'est la joie de la découverte. Le génie créateur de ces lyriques projette une poésie toute fraîche sur ces humbles objets jusqu'ici méprisés



METZINGER (1912).

et qui apparaissent comme de magnifiques éléments plastiques. Dans nombre de ces œuvres, d'une extraordinaire plasticité et



Gleizes (1914-15).

souvent de la plus grande dignité, on se laisse aller à se délasser dans le coq-à-l'âne et le calembour. (Si quelques-uns restent bien sur la corde raide, que de chutes alentour, que de disparitions totales et définitives!)

Multipliant encore les aspects de plus en plus différenciés et individualisés des œuvres nouvelles, les nationalités apportent leur couleur locale, espagnole, Ile-de-France, russe, italienne, etc.

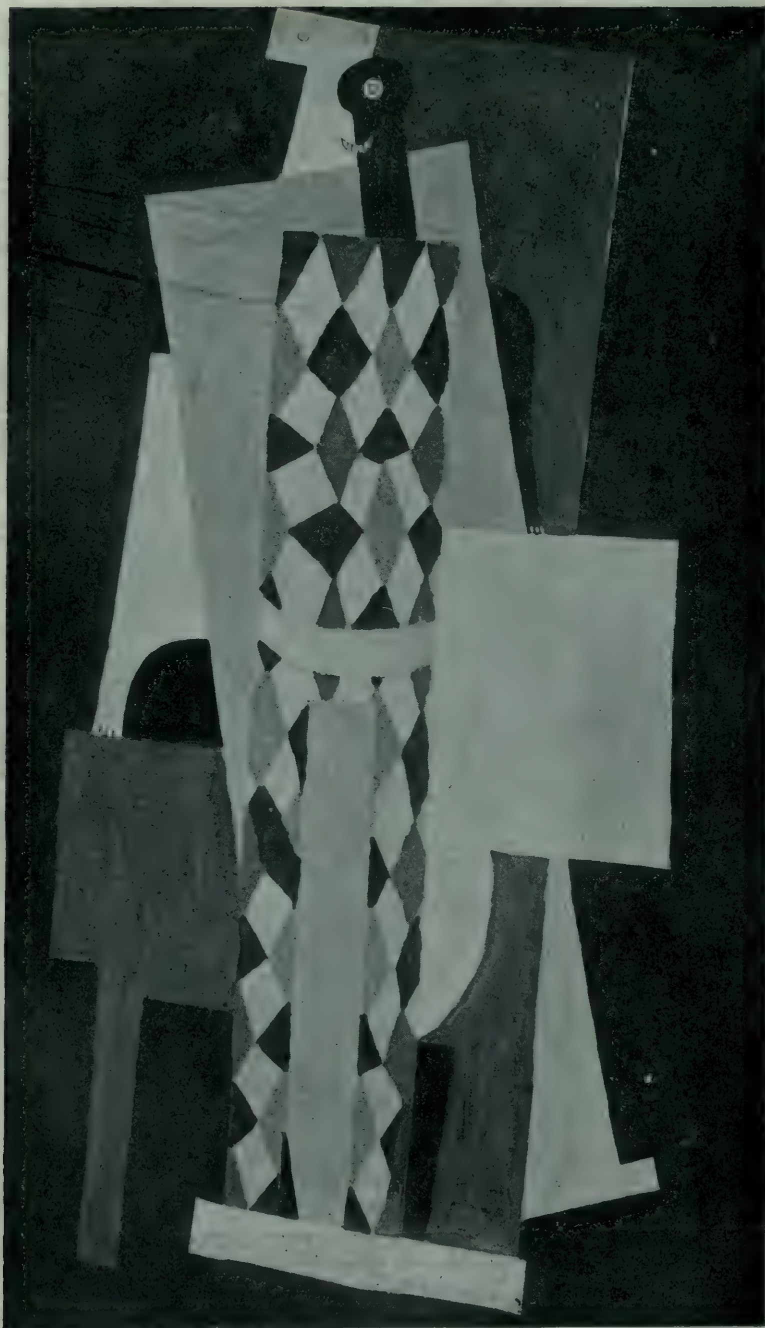
Le cubisme, parti du fauvisme, atteint un état de grandeur quasi hiératique, puis devient un art d'expression individuelle. Les grands inventeurs sont actuellement individualisés à l'extrême et indiscutés. Les imitateurs ont fui devant les premiers coups de fusil; les coups de fusil ont été tirés par certains marchands de tableaux inquiets pour leurs stocks impressionnistes et décidés à ressaisir par une campagne ardente un public hésitant. Excellente affaire pour la peinture : l'hostilité est revenue et c'est dans le danger qu'on reconnaît les bonnes troupes.

L'idée se poursuit. Bien entendu, la peinture d'aujourd'hui ou de demain n'aura pas l'aspect des premières œuvres cubistes, mais l'orientation est donnée et l'on est en droit de croire, en vertu de ces bases, à la possibilité d'une grande époque d'art. Chaque époque a produit des œuvres aimables; mais peu d'époques des œuvres vraiment hautes. Nous croyons qu'après le laborieux débat de la peinture depuis un siècle, un grand art sera un jour possible.

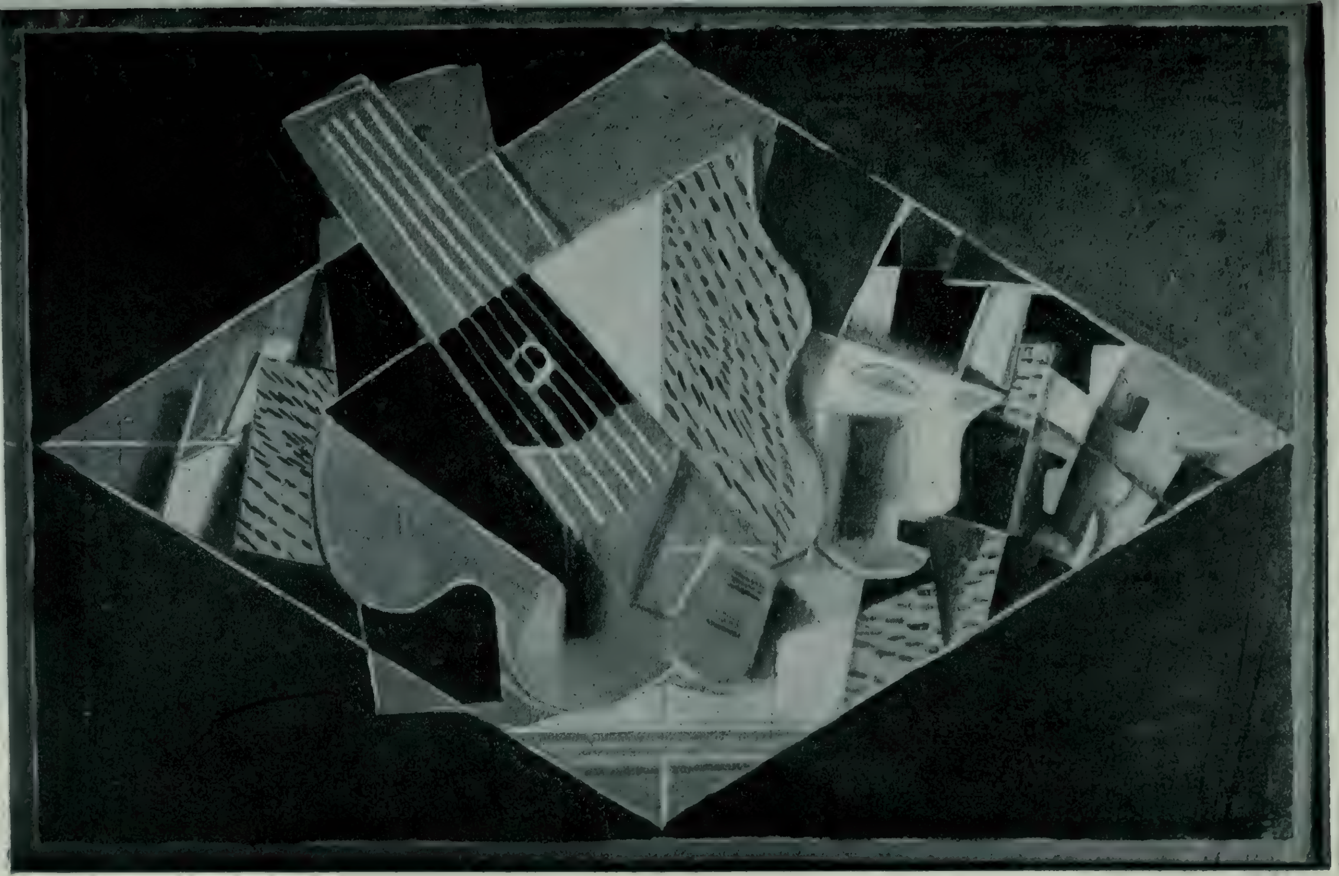




PICASSO (1914). *Collection Léonce Rosenberg.*



PICASSO (1916). *Collection Léonce Rosenberg.*



BRAQUE (1917).

Collection Léonce Rosenberg.


F.LÉGE



JUAN GRIS. *Collection Léonce Rosenberg.*



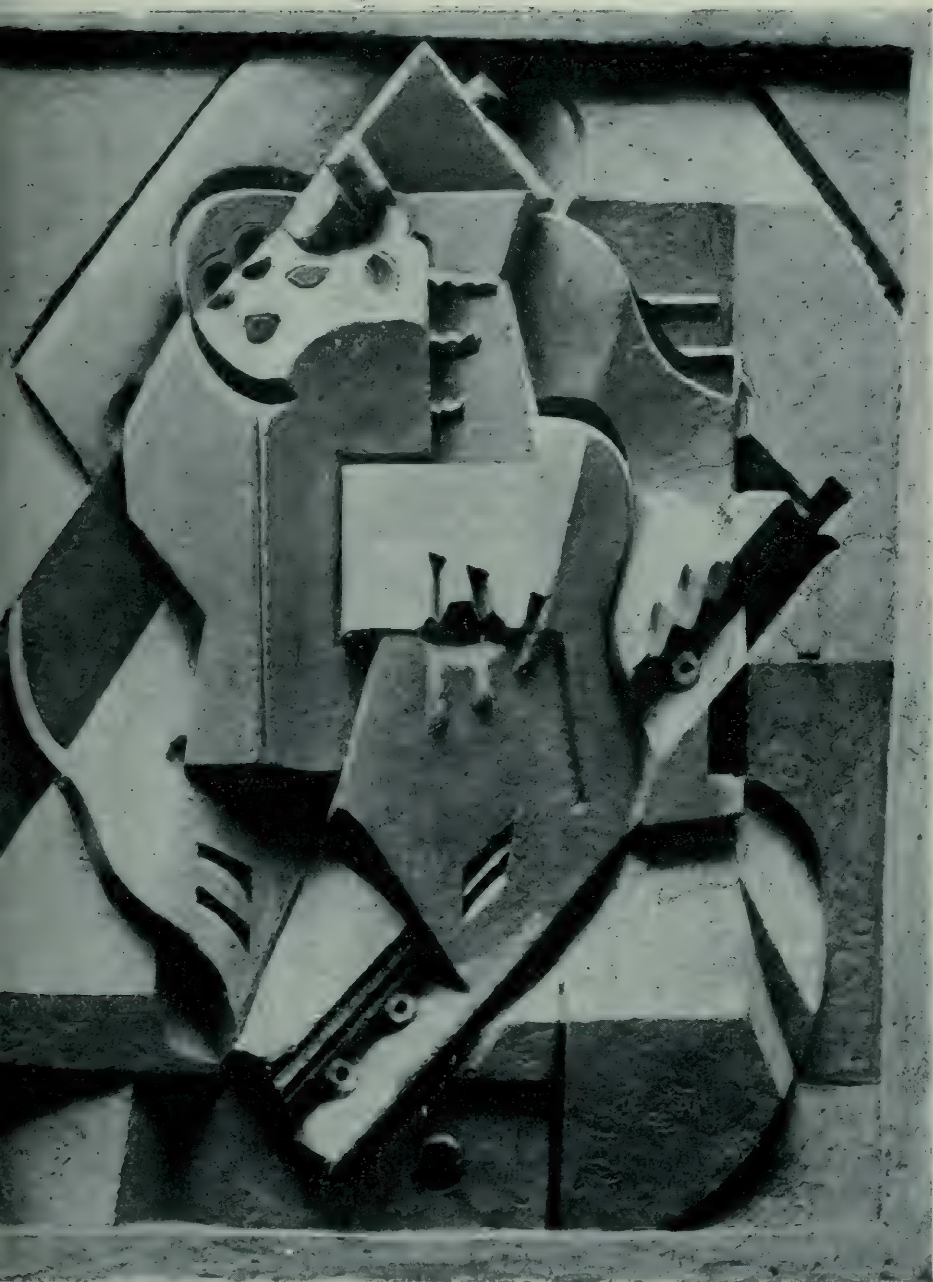
ARCHIPENKO (1919).



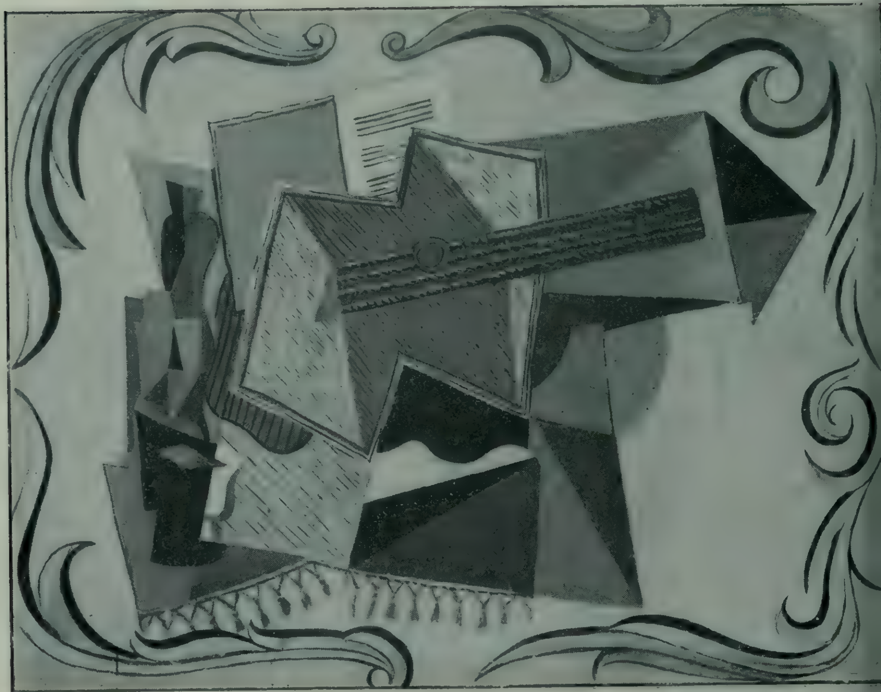
re morte (1919). *Collection Léonce Rosenberg.*

JUAN GRIS.





LIPCHITZ. *Collection privée.*



PICASSO. *Collection Léonce Rosenberg.*



Nature morte (1919).

Collection Léonce Rosenberg.

JUAN GRIS.

VERS LE CRISTAL

VII

Le cubisme est un art éminemment plastique, où l'invention ne laisse presque rien à l'imitation. Mais si, dans chaque école, on formule des directives communes, il ne faut pas perdre de vue que ce sont des personnalités de valeur différente qui créent les œuvres.

Certains cubistes ont créé des tableaux dont on peut dire qu'ils tendent à la perfection du cristal. Ces œuvres semblent bien approcher de nos besoins actuels.

Le cubisme, désignation grossière d'un mouvement très complexe, est autre chose que l'ancienne peinture ; de même une fugue de Bach est autre chose que la musique d'opérette.

VERS LE CRISTAL

C'est un fait acquis que le mouvement de ralliement enthousiaste autour de la conception d'un art à très hautes intentions, art qui se proposait de résoudre suivant les besoins de l'époque et la caractéristique de son esprit, les problèmes particuliers de la plastique, a subi aujourd'hui un arrêt à peu près total; l'on assista à la défection de quelques cubistes authentiques et à l'envolée de la totalité de leurs élèves.

On put alors compter ceux qui avaient touché au problème pur et l'avaient réalisé en partie, et ceux qui avaient cru trouver, dans l'application de formules issues d'œuvres qu'ils avaient admirées à juste titre, le clavier d'expression qu'ils n'avaient su inventer et qui leur donnait l'illusion d'accoucher d'une émotion sincère et personnelle : fatale confusion entre technique et expression, piano et création.

Beaucoup restaient impressionnistes sans s'en rendre compte, de formation, d'habitude et de cœur, et leur désastre final vint de ce qu'ils cherchèrent à exprimer, dans la langue que l'on peut presque dire hiératique du vrai cubisme, des émotions d'un ordre auquel le cubisme n'est pas propre. La langue de la plus belle époque, celle de 1908 à 1912, est simple et directe; elle convient à exprimer des émotions élevées; on a voulu la faire servir à toutes fins; elle n'a pu rendre le son qu'on en attendait. On crut alors l'enrichir de moyens impressionnistes; on ne fit que l'altérer. Même aventure arriverait à un conteur galant qui voudrait se servir de la langue du Pentateuque.

L'œuvre n'est jamais que l'état de concordance d'une pensée et de moyens; la pensée est première et elle détermine ses moyens d'expression. Le phénomène contraire qui s'est produit ne pouvait

que conduire à la déroute. Et le public nota la mort du cubisme; il eut raison quant à la faillite de la « Société anonyme du Cubisme », firme exploitant un procédé. Ainsi périssait ce qu'on peut considérer comme une application servile de formules mécaniques stérilisant l'esprit de la jeune peinture. En fait, ne périssait que la lettre; l'esprit demeurait; il vivra, et produira.

Si la lettre a été si bien tuée et si les arts mineurs (les « arts décoratifs ») l'achèvent si joyeusement dans les frivolités et les divertissements, l'esprit qui appartenait aux créateurs est demeuré et il suit sa route. Car les créateurs sont demeurés et travaillent toujours. On s'étonnera qu'il y ait si peu de créateurs. Ils sont plusieurs et c'est beaucoup pour une génération; ils n'ont jamais été nombreux ceux qui créent vraiment et sont capables de conduire une idée. La prétendue faillite du cubisme est simplement celle de ceux qui ne furent jamais que des reflets.

Aujourd'hui donc le problème s'est concentré autour de quelques artistes qui, depuis le début de leurs recherches, ont toujours suivi une idée motrice unitaire qui les conduisit suivant leurs tempéraments à des expressions fortement individualisées. Il est remarquable de voir combien une conception commune peut produire une telle diversité d'œuvres; voilà la preuve qu'une directive esthétique, loin d'étouffer, ne fait que libérer les qualités individuelles dont elle permet de dégager petit à petit toute la valeur. Il n'est en effet pas de spectacle plus divers que celui des œuvres de Braque, Gris, Laurens, Léger, Lipchitz, Picasso, etc.

Et par contraste saisissant, il n'était pas de spectacle plus monotone que celui des milliers de toiles cubistes, à l'époque où en sévissait la *mode*.

La majorité des critiques d'art, soulagés, suivirent gaiement l'enterrement de cette école cubiste, saluant l'aurore d'une ère nouvelle où ne seraient plus appliquées « des formules mécaniques stérilisant l'esprit ». Voire! Leur soulagement n'était-il peut-être pas simplement de quitter le champ ardu des recherches où les verdicts sont périlleux, et de retrouver le bon terrain tranquille des situations acquises? N'était-il pas aussi de retrouver un art qui leur permettrait de gloser abondamment, alors que le cubisme se dérobait véritablement aux envolées toutes littéraires de la critique? Ils annonçaient une aurore qu'eux et nous attendons sans peut-être attendre la même. En effet, les transfuges du cubisme apportent aujourd'hui à leurs dissertations une abondante gargote naturiste à relent de cubisme dans laquelle la critique s'émerveille à noter gravement l'apport historique et authentique, mince et

superficiel, d'une école éphémère : en un mot, la critique a retenu *un certain aspect*, une *certaine attitude de modernité.* Or c'est exactement l'état où Cézanne avait conduit la peinture bien avant le cubisme : logiquement le cubisme ne pouvait pas conduire à Vlaminck et à Friescz, peintres dont la ligne était fixée dès avant le cubisme; l'impressionnisme s'y continue simplement, trouvant encore de nombreux et talentueux adeptes. Le cubisme nous promet autre chose, quelque chose qui doit être un prolongement dans son axe.

Par ailleurs, la critique d'art terminait son bilan du cubisme par l'inscription à l'actif, d'agréables conséquences dans le domaine des arts appliqués (le Salon d'Automne, celui des Arts Décoratifs et puis tant de papiers peints, d'étoffes, de cartons à chapeaux, etc.). Et enfin, — alors oui! — dans l'affiche où l'on trouve infiniment spirituel de voir triompher, sur un plan et un niveau tout à fait différents et inférieurs, les formules physiologiquement vraies qui dans le cubisme n'étaient que le moyen premier d'expression d'un esprit qui entendait s'adresser au profond de nous-mêmes. Même aventure au théâtre, aux ballets et au music-hall, où l'événement antérieur avait fait mettre Monet au service des casinos, comme Cézanne avait été mis à celui des affiches de chemin de fer, la Perse et l'Égypte au service des brodeurs et des couturiers.

***

On voit donc les cubistes véritables continuer leur œuvre, imperturbables; on les voit aussi continuer leur influence sur les esprits; si les autres butinent dans les vergers avoisinants, eux se tiennent en tête.

Ils arriveront plus ou moins fermement suivant les oscillations de leur nature, leur ténacité ou leurs concessions et les tâtonnements qui sont le propre de la création artistique, à rechercher un état de clarification, de condensation, de fermeté, d'intensité, de synthèse; ils arriveront à une véritable virtuosité du jeu des formes et des couleurs, ainsi qu'à une science très développée de la composition. Dans l'ensemble et malgré les coefficients personnels, on peut discerner une tendance à ce qu'on pourrait imager en disant : *tendance vers le cristal.*

Le cristal est, dans la nature, un des phénomènes qui nous touchent le plus parce qu'il nous montre clairement ce chemine-

ment vers l'organisation géométrique. La nature nous montre parfois la façon dont se construisent ses formes par le jeu réciproque des forces internes et des forces externes. Le cristal, qui pousse, s'arrête en dehors suivant les formes théoriques de la géométrie; et l'homme se complaît à ces agencements parce qu'il y trouve comme la justification de ses conceptions abstraites de la géométrie : l'esprit de l'homme et la nature trouvent un facteur commun, un terrain d'entente, dans le cristal comme dans la cellule, partout où l'ordre est sensible au point qu'il justifie les lois humaines d'explication de la nature que la raison s'est complue à édicter.

Dans le vrai cubisme, il y a quelque chose d'organique qui procède de l'intérieur vers l'extérieur : la plupart des œuvres précédentes de la peinture se tiennent par des artifices de disposition, de juxtaposition, d'agglomération qui étaient la conséquence des objets qu'on imitait et qu'on avait à faire tenir ensemble, alors que le cubisme fut le premier à vouloir faire du tableau un *objet* et non cette espèce de panorama qu'était le tableau ancien, — fenêtre ouverte sur un scénario.

Le cubisme, lui, répudiait consciemment cette méthode d'ordre imitatif qui n'a plus de raison de nous intéresser; il se vouait à un acte de création pure où l'intelligence et les sens devaient être satisfaits, où s'organisait clairement le phénomène de cause à effet, stratagème véritablement efficace pour émouvoir.

C'est un jeu nouveau pour l'esprit — possibilités fécondes de délectations — qui est offert au public, si celui-ci sait se décider à sortir de l'équivoque et à ne plus requérir du cubisme ce que l'on demande à la peinture de scénario.

Tout le monde admet la grandeur d'une fugue de Bach et n'a pas l'idée absurde d'en exiger simultanément le même ordre de plaisir que peut donner *Phi-Phi*. *Phi-Phi* a son droit de place, tout comme la chanson napolitaine, l'opérette, l'opéra, la musique descriptive. Si le portrait, le paysage, le tableau à sujet peuvent à la rigueur conserver leur place, il est tout naturel d'en accorder une nouvelle à une nouvelle forme d'expression plastique, et ceci d'autant que cette nouvelle expression prétend à faire naître des émotions élevées. C'est tout simplement autre chose, comme une fugue de Bach est autre chose que la *Pastorale;* ainsi que l'a dit Raynal : « *Le cubisme est autre chose* ».

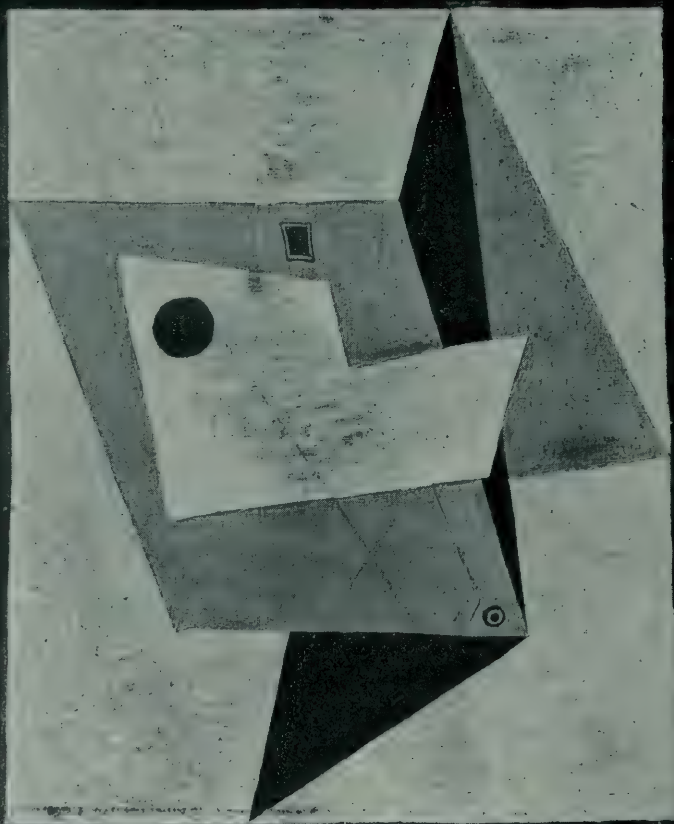
Et c'est bien là quelque chose.

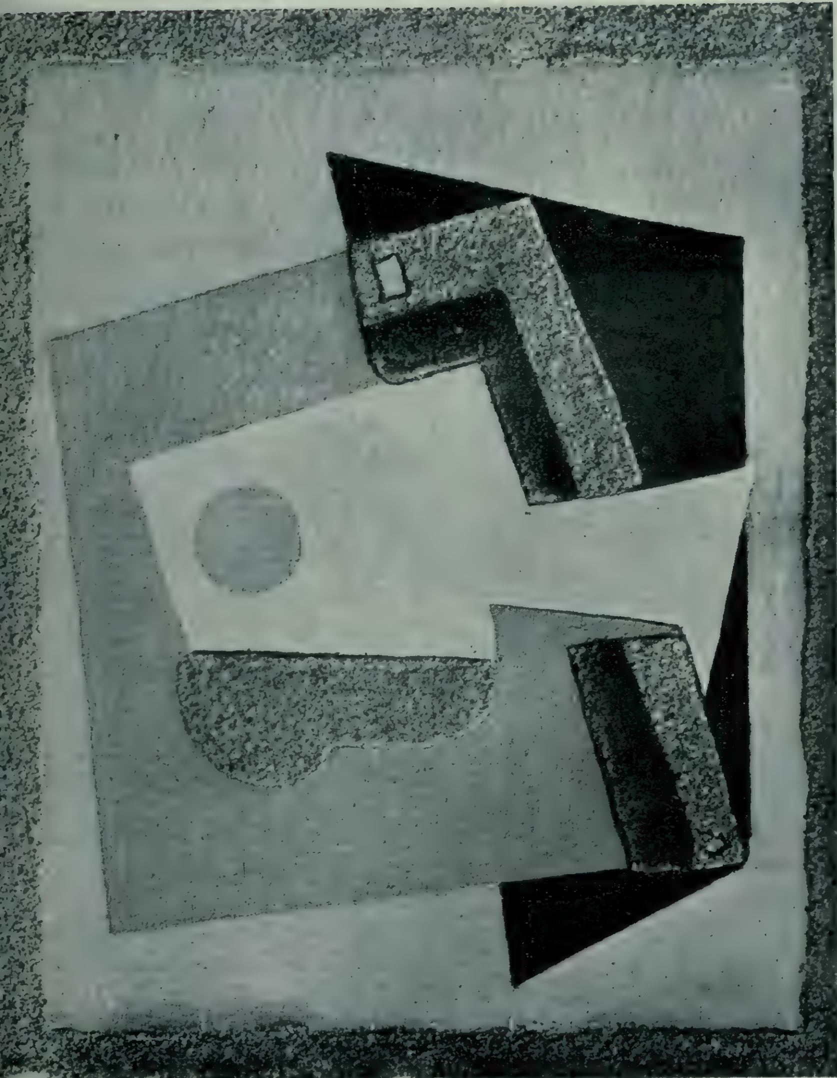
L'esprit nouveau qui anime si fortement notre époque a besoin de modes nouveaux, et d'émotions d'une certaine nature.

Et si la peinture moderne existe, c'est qu'elle est le résultat d'un état d'esprit.

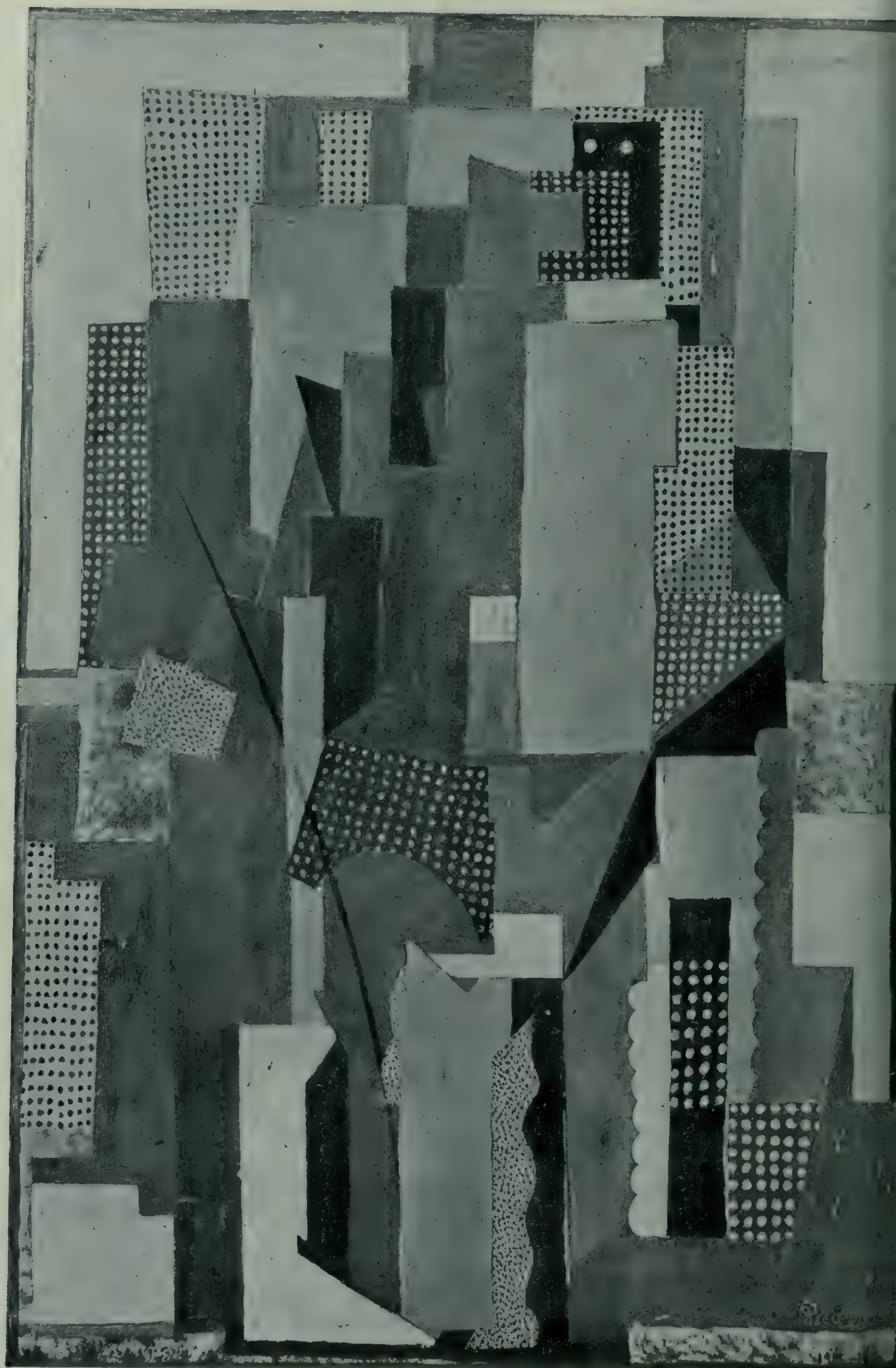


PICASSO. *Collection Léonce Rosenberg.*

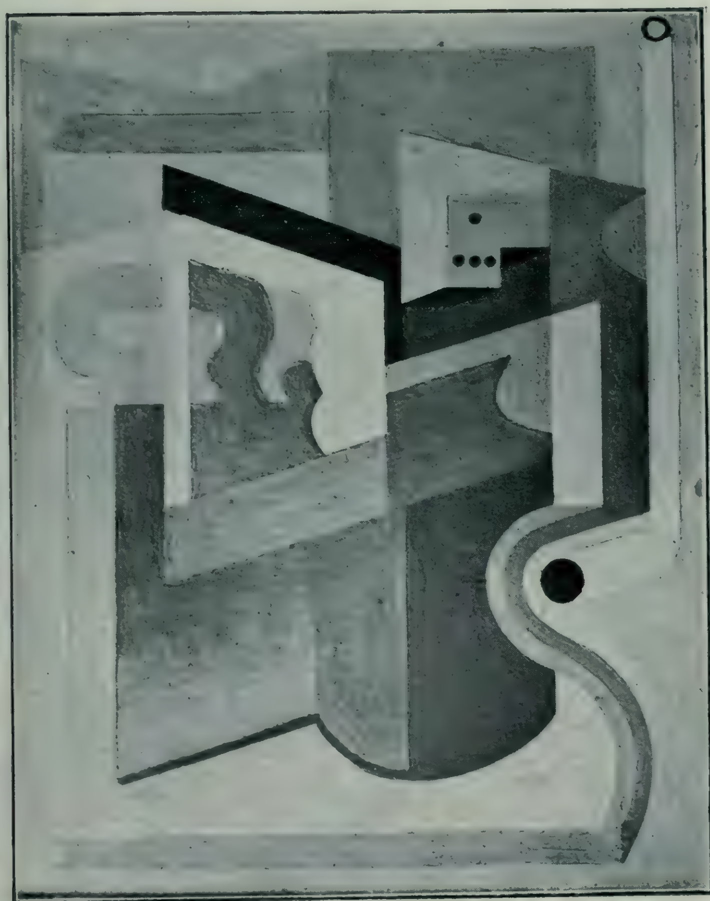




Picasso. *Collection Paul Rosenberg.*



Picasso (1916). *Collection Paul Rosenberg.*



JEANNERET (1921). *Collection privée.*



OZENFANT. *Collection La R.*



LIPCHITZ. *Collection La R*

IDÉES PERSONNELLES

VIII

Le cubisme a brutalement remis la peinture dans une direction viable ; si les maîtres du cubisme ont su faire le choix des moyens capables d'exprimer leur conception, par contre, pour beaucoup, le cubisme n'est qu'une anarchie. Il peut devenir utile de faire l'analyse de tous les moyens permis pour ne retenir que les indispensables : la pureté de l'expression traduit seule celle des pensées.

L'universalité de l'œuvre est fonction de sa pureté plastique.

Les constantes de nos sensations optiques permettent de constituer un langage émotif universel.

Le langage physiologique et son universalité s'opposent à l'incertitude des moyens symboliques. Pesanteur et verticale, toutes les lignes considérées comme des différentielles de la verticale et de la sensation qui lui est associée.

IDÉES PERSONNELLES

I

L'ANGLE DROIT

BONHEUR

L'homme ne fait que rechercher le bonheur; s'il se tue, c'est qu'il le poursuit jusque dans l'au-delà ou le néant. Sans essayer de rechercher des causes métaphysiques, on peut dire qu'il a inventé l'œuvre d'art parce qu'elle est utile à son bonheur.

Mais tableau, statue, architecture, musique, poème, qui ne donnent pas de bonheur ne sont pas œuvre d'art; ils en sont des velléités, des simulacres. Une allumette qui ne s'allume pas n'est qu'un simulacre d'allumette, d'où l'inanité des esthétiques qui cherchent une loi commune capable de s'appliquer à l'œuvre d'art et à son faux semblant : Phidias n'explique pas Meissonnier.

LES CONSTANTES

L'œuvre d'art qualifiée est celle dont la propriété émotive est universelle et durable; cette affirmation présuppose une identité

pratique suffisante de la nature humaine depuis toujours. La minutie de l'analyse moderne a le tort de grossir démesurément l'exception; elle met l'anormal *en gros plan,* éclipsant le normal; il est opportun de se rappeler que la variation de l'organisation physique et sentimentale humaine est d'une amplitude infime, et il est temps de rétablir l'axe autour duquel les sinuosités des variables ne sont que nuances; on est en droit de croire à l'homogénéité de l'homme. C'est la raison pour laquelle les œuvres de toutes époques continuent à nous émouvoir. C'est dans le passé qu'on trouvera les lois axiales de l'œuvre d'art, le temps jugeant seul de leur pérennité, condition *sine qua non.* L'expérience acquise par l'analyse du passé confère une certaine sécurité au jugement des œuvres actuelles; la constance de notre organisme permet, en effet, d'établir certaines lois de constance applicables à l'art de tous les temps.

L'ÉMOTION

Une œuvre nous émeut, par le chemin de notre vue et l'émoi des sens intéressés; elle déclanche en notre esprit le jeu de nos hérédités, de nos souvenirs acquis (conscients ou inconscients), et par des détours indéfinissables trace dans le flou de nos sensations et de nos émotions, des allées ordonnées, faisant ressentir à notre cœur les mêmes joies que donne à notre intellect la législation mécanique de l'univers. Par ces associations automatiques, notre inconscient est mis lui-même en état de délectation consciente. Ainsi, partie du choc de nos sens, voici la sensation brute épandue d'abord en bien-être physique, qui intéresse enfin les facultés lucides de notre esprit, réjouissant à la fois notre bête et ce Dieu secret qui habite dans l'inconnu de nous-même.

C'est à peu près tout ce qu'on peut dire schématiquement, si l'on persiste à étudier le problème de l'art seulement par le haut. Essayons de le prendre par le bas, quand l'œuvre est encore extérieure à nous-même, et ensuite lorsque, créée, elle nous arrête, nous fixe, nous retient, nous soulage, nous élève, et que l'émotion spirituelle qu'elle nous procure persiste lors même que notre attention fatiguée se lasse et que, reposés, nous la retrouvons, nous animant à nouveau.

LE CRÉATEUR

Il semble bien qu'on crée par besoin de faire de l'ordre. On

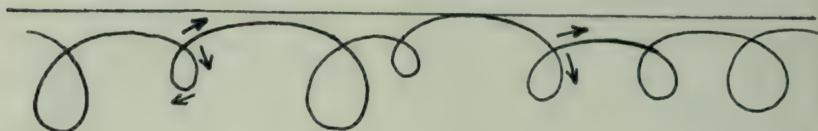
reconnaît les êtres organisés à ce qu'ils font de l'ordre. L'homme est un animal ordonnateur; il est ordonnateur parce que sa connaissance du monde procède de ses mouvements et des mouvements relatifs de son corps, lesquels ressortissent à l'explication géométrique qu'il lui a donnée. Dans une nature dont l'aspect toujours partiel, à bout portant, lui apparaît sous des dehors chaotiques, l'homme, par un besoin de sécurité quasi stratégique, a dû se créer un milieu explicite. Cherchant d'autre part à satisfaire son goût de connaissance, qui est encore un goût de classification, c'est-à-dire d'ordre, il a conçu un système d'explication qui s'ajuste tant bien que mal aux phénomènes naturels. Poursuivant enfin un idéal de pureté, il a transcendé la géométrie empirique et en a fait un système idéal, sans contact matériel avec le réel, symbole de perfection, irréalisable pratiquement et par conséquent inaccessible à l'erreur, refuge des plus purs poètes. Et, de tous temps, le travail humain a été illuminé par cet idéal : le travail du sauvage, le jeu de l'enfant, Einstein.

APOGÉES

Cet idéal, qui ne se rassasie pas de ses conquêtes antérieures, devient de plus en plus impérieux (l'appétit vient en mangeant). Le tyran que nous nous sommes donné use avec avidité de notre outillage et ne se déclare jamais satisfait, ne le pouvant puisqu'il est la perfection. Il est des périodes où cet idéal géométrique devient particulièrement despotique; c'est lorsque le perfectionnement de l'outillage semble rendre saisissable la perfection même. C'est une frénésie vers le mirage : l'homme a pris conscience de son idéal, il n'obéit plus seulement à des instincts obscurs, comme l'abeille qui cloisonne ses cellules; c'est avec tout le poids de la raison qu'il formule son idéal; époque d'apogée.

Ensuite, l'inévitable : la lettre tue l'esprit; on vit sur le bonheur matériel, fruit d'un idéal partiellement réalisé; la fonction géométrique est comme saturée. Décadence.

On pourrait représenter la marche du travail des civilisations par la courbe suivante où les apogées sont représentées par les régions supérieures de la courbe. Cette courbe figure assez bien les régressions qui suivent les apogées et les moments de divergences aiguës qui marquent le début d'un nouveau cycle. Le cycle actuel commence avec la longue incubation que prépara l'œuvre des Encyclopédistes, laquelle rendit possible le développement



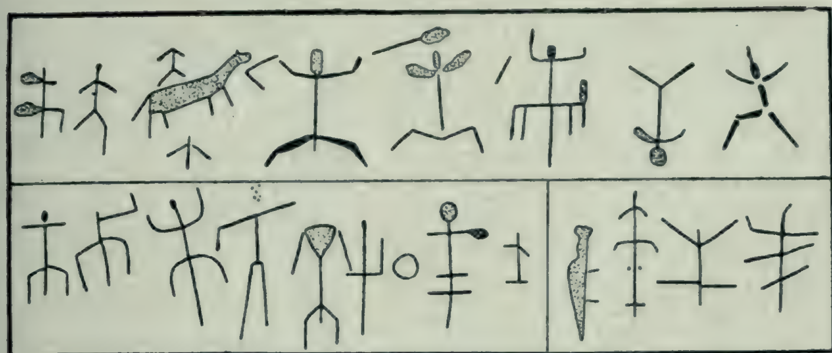
scientifique du XIXe siècle. La révolution du machinisme, qui en fut la conséquence, provoque l'éclosion d'un goût violent des choses de la géométrie et de ses dérivés.

L'ORDRE CRÉE DES SIGNES INTELLIGIBLES

L'esprit d'ordre a créé des signes, symboles conventionnels d'idées bien définies qui sont comme les matériaux bruts permettant de construire la géométrie et le langage, de rendre par des raccourcis efficaces les choses intelligibles à soi-même et aux autres. Ces signes, qu'un besoin analogue a créés dans le domaine des arts de la vue, proviennent de sources très précises parce qu'ils doivent *non seulement signifier mais encore agir physiologiquement sur nos sens.* Ce ne peuvent plus être les symboles abstraits et conventionnels de l'écriture ou de la mathématique, échappant à ceux qui n'en connaissent pas la clé, mais des faits conditionnés de manière à commotionner efficacement nos sens et aussi à intéresser notre esprit.

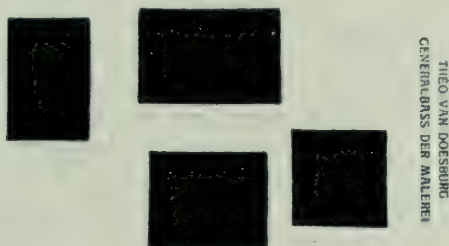
Ainsi, par exemple, une démonstration négative nous est fournie aujourd'hui par tout un mouvement de peinture moderne né récemment en Hollande et qui nous semble se soustraire aux conditions nécessaires et suffisantes de la peinture (l'intelligibilité et le mécanisme sensoriel), se servant exclusivement de quelques signes géométriques limités au rectangle. Cette restriction à un élément fait un langage si simpliste qu'il ne permet guère que de balbutier; intention d'apurement excellente à la base, mais vocabulaire limité à cette unique proposition : « carré, carré rouge, carré bleu, carré jaune, carré blanc, carré noir, petit carré blanc, grand carré blanc, petit, moyen, etc. ».

On peut, par un art dépouillé, tendre à la pureté de l'expression. Encore faut-il que les moyens que l'on choisit permettent de



Figurations primitives.

dire quelque chose et ce qui vaut d'être dit; la vérité n'est pas nécessairement un extrême; l'extrême, c'est souvent l'absurde : Meissonnier, Mondrian. La vérité est là où elle est.



Cliché Stvjl.

L'HIÉRATISME

Nous entendons, faute d'un meilleur mot, par hiératisme, l'état d'esprit où aboutit une civilisation quand, sortant de la période empirique, elle devient consciente de ce qu'auparavant elle ne faisait que sentir. Nous dépossédons ce terme du sens sacré que l'étymologie lui confère, et même, si on le lui laissait, on serait en droit d'en user ici, la science, autrefois l'apanage des prêtres qui l'utilisaient religieusement, ayant changé de mains. Pour éviter toute équivoque, nous laïcisons le terme d'hiératisme.

L'hiératisme est l'âge de la connaissance, connaissance de soi-même, moment des connaissances acquises au terme d'une



Égypte.

longue période de recherches. C'est donc le moment où l'homme, n'étant plus ballotté par les forces extérieures ou par ses purs instincts, est en mesure de se gérer et de choisir parmi les moyens techniques ceux qui permettent de satisfaire aux besoins spirituels de cet état intellectuel nouveau. C'est ainsi que, dans le domaine de l'art, les prêtres égyptiens, par exemple, avaient déterminé, choisi les moyens du langage optique parmi les nombreux procédés que leur avaient légués les millénaires; signes (objets) satisfaisant à la fois aux nécessités sensibles (physiologiques) et à l'expressivité.

Nous croyons que les prêtres égyptiens, lorsqu'ils faisaient sculpter un dieu sur le type hiératique qu'ils avaient créé, savaient bien qu'on leur fabriquait une machine à provoquer des émotions sacrées. Leurs moyens étaient bons, puisque leurs organisations formelles nous émeuvent encore mystiquement, nous qui sommes insensibles aux vieux symboles religieux. Osiris rend silencieux les badauds du Louvre, preuve de la pérennité de l'œuvre d'art, force de l'hiératisme.



Égypte.

L'ORTHOGONAL

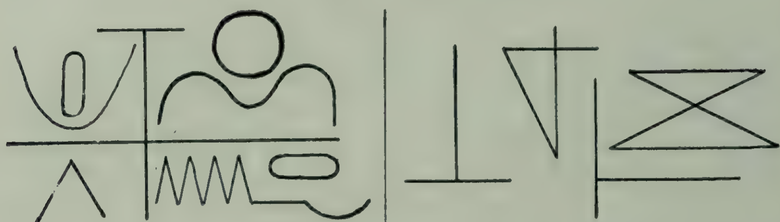
On ne peut pas ne pas constater que la loi de la pesanteur régit tous les objets de la terre, tant l'homme que les objets qu'il crée. L'instinct proteste contre l'instabilité, et même l'apparence de l'instabilité l'inquiète (Tour penchée de Pise). L'art ne peut faire opposition à cet instinct premier de notre nature. Plus que cela, l'art doit au contraire, et pour commencer, satisfaire à cet impératif naturel de notre sensibilité. Il est bien certain qu'il est des exemples d'ordre extérieur compliqué dont la loi échappe à nos sens; mais l'art n'a pas à connaître ce qui échappe aux sens.

La caractéristique visible de la pesanteur satisfaite est la verticale; le plan d'application de cette force est le sol que depuis toujours on s'est accoutumé à figurer par ce qu'on appelle l'horizontale.



Égypte.

La verticale et l'horizontale sont parmi les manifestations sensibles des phénomènes de la nature, des vérifications constantes d'une de ses lois les plus directement apparentes. L'horizontale et la verticale déterminent deux angles droits; parmi l'infinité des angles possibles, l'angle droit est l'angle type; l'angle droit



est un des symboles de la perfection. En fait, l'homme travaille sur l'angle droit (1).

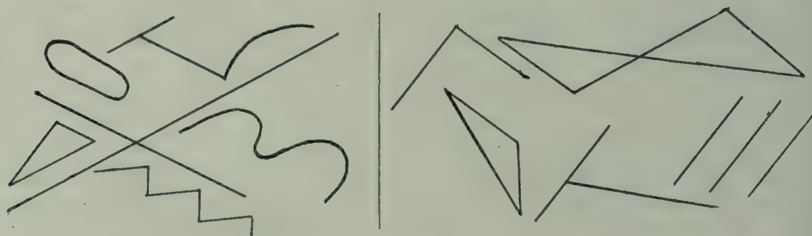
Ceci explique et justifie l'esprit orthogonal. Il est l'origine de l'activité humaine et il est la condition nécessaire à ses travaux les plus transcendants de l'art.

Si l'on fait abstraction des quelques décades précédentes qui oblitèrent si souvent la vue de ceux qui font profession de philosopher sur l'art, et qu'on embrasse l'ensemble des grandes périodes d'art, on reconnaîtra la présence constante du sens orthogonal.

L'OBLIQUE

Alors que l'orthogonal est un signe sensible du permanent, l'oblique est celui de l'instable et du variable. En effet, s'il n'y a qu'un angle droit, il y a l'infinité des angles obliques. Si l'orthogonal donne le sens de la loi structurale des choses, l'oblique n'est que le signe d'un instant passager. Là se place l'erreur de principe de l'*expressionnisme*, géré par l'oblique et qui, soustrayant l'œuvre à la statique susceptible de durée, lui confère un dynamisme expressif d'instabilité et témoin de l'inquiétude d'esprits qui n'ont pas conclu.

Avant l'expressionnisme, quarante ans d'impressionnisme avaient cru pouvoir démentir les millénaires parce qu'ils « faisaient



(1) Prenons la peine de regarder autour de nous.

la pige » à Kodak. Le signe n'avait pas de sens pour les impressionnistes; le général, l'essentiel, étaient bannis au profit de l'accidentel. Se restreignant aux aspects seuls de la nature et à des aspects exclusivement fragmentaires, ils copiaient ou notaient la fugacité; la fugacité de ce qui pourtant était ordonné; mais ils entendaient ignorer cette ordonnance. L'aspect les amusait, mais le fait ne les intéressait pas. Sans même se rendre compte de la valeur vitale de ce facteur, ils pratiquaient l'oblique. La course vers le moment fugitif devait faire verser l'équipage dans le néant du *mouvement*, idée de base du futurisme. Tout cela manquait de méthode, de sang-froid, de sens. Impressionnisme, futurisme, expressionnisme, autant de formes d'expression qui esquivent le



Assyrie.

fait de création, durable, humaine, et compatible avec l'œuvre plastique.



En ce moment où la révolution cubiste conduit par voie de conséquences à une période d'hiératisme (connaissance des moyens, choix des signes et esprit de géométrie), il apparaît que l'orthogonal puise dans le fait universel une force incontestable. L'orthogonal marque le pas énorme que vient de franchir la peinture et celle-ci semble reprendre ses destinées traditionnelles et véritables.

Ceux qu'intéresserait cette conclusion rapide et brutale pourraient, pour s'en convaincre mieux, recommencer la lecture laborieuse de ce chapitre et en y pesant cette fois-ci, avec étonnement peut-être, les fatalités de l'œuvre d'art beaucoup plus profondes et impératives qu'on n'est accoutumé à lui accorder lorsqu'on la crée ou lorsqu'on la juge. Le jeu un peu puéril du *imiter la nature, être sincère devant la nature* se retourne contre la paresse comme une arme à sévère second tranchant.

Aux autres qui, totalement circonvenus par la dernière période impressionniste, n'arrivent pas à l'enjamber et à jeter leurs regards sur le passé et aussi sur un fait plus général que celui de la peinture, à ceux-là nous leur dirons, pour prendre congé, que Cézanne et Seurat étaient animés d'esprit orthogonal. Consciente chez Seurat, hantise chez Cézanne, la géométrie les conduisait; ce sont les deux peintres *classés impressionnistes* qui demeureront, précisément parce qu'ils ne l'étaient pas.



Meissonier.

Mondrian.

LE PURISME

IX.

Le purisme est issu du cubisme. Il est avant tout une technique basée sur l'étude de la sensibilité optique et de l'association des idées aux sensations.

IDÉES PERSONNELLES

II

PURISME

Le cubisme suscita mille controverses; ces discussions autour du cubisme permirent de mettre au clair les buts vraiment actuels de la peinture; et parmi les œuvres valant quelque chose aujourd'hui même, celles qui semblent une protestation contre le cubisme lui doivent le meilleur d'elles-mêmes; par exemple les œuvres du groupe dit « la jeune peinture française » qui renferme quelques beaux talents disciplinés par le cubisme; le « constructivisme », qui donnera sans doute quelque chose, lui doit beaucoup; rien ne serait ce qu'il est, sans ce large et profond mouvement.

Cependant notre temps marque une volonté d'agir dans le sens de l'universalité; les rapports rapides et fréquents entre les divers centres artistiques (fait nouveau, si l'on songe à l'isolement des artistes aux siècles passés), l'existence des revues et périodiques d'art mettant immédiatement les travaux des chercheurs des quatre coins de l'Europe sous les yeux de leurs confrères, tout contribue à une tendance à l'internationalisation de l'art. Certains se récrient et protestent; qu'ils se rassurent : bien certainement les

talents resteront racés; comment en serait-il autrement quand c'est le sang que nous contenons qui nous dicte tout?

Mais qu'un Beethoven soit profondément allemand, Stravinsky russe, Satie français, leur musique n'en a pas moins cette précieuse qualité de s'entendre en toute langue; la musique est internationale parce que directement physiologique (1).

La peinture et la sculpture, jusqu'alors plus ou moins imitatives et par conséquent suggestives, comptaient toujours beaucoup sur la multiplicité des associations d'idées provoquées par les œuvres à sujet, lesquelles sont moins fixes que les sensations directes provoquées par les couleurs et les formes; le sujet d'un tableau a quelque chose de forcément individuel et de national qui gêne et fait cet exotisme qui, pour n'être pas sans charme, diminue certainement le niveau de l'œuvre en faisant intervenir des associations de localité, d'actualité, etc.

Ces attaches, ces rappels à la réalité ne permettent pas le développement du lyrisme où doit nous emporter le tableau, cette élévation dans ces zones impersonnelles, désintéressées, hors le temps, le lieu et l'espace où voisinent les mathématiques, la poésie, les arts élevés et tout ce que le cœur et le cerveau de l'homme ont de plus délié et de plus pur.

Le Purisme, issu du Cubisme dont il accepte les notions générales, a cependant limité les droits qu'il donnait au peintre; en vue d'atteindre à un art à volonté universelle et volontairement épuré de tout ce qui n'est qu'agrément, il fut *basé non pas sur ces faiblesses de l'homme que l'on nomme sensiblerie, afféterie, affection et encore sensualité, licence, dérèglement des sens;* il cherche à être un art qui *au contraire de la mode doit donner naissance à des manifestations constantes sur lesquelles le temps ne peut rien* (2).

C'est pour tenter de distinguer les moyens permettant de réaliser ce désir que nous nous sommes attachés d'abord aux points suivants :

Purification du langage plastique. Le triage des formes et des couleurs en vue de créer un clavier de moyens expressifs nécessaire et suffisant (économie, intensité), clavier à réactions bien définies et aussi *universelles* que possible.

(1) Le phonographe nous a déjà accoutumés aux musiques à quart de ton, chinoises, arabes, andalouses.

(2) Maurice Raynal.

Détermination des idées et des sentiments associés naturellement aux formes et aux couleurs.

Représentation ou non-représentation. La peinture peut-elle être de pure création sans aucun point de départ dans le monde des objets?

***

LA COULEUR

Le Purisme a commencé ses recherches par celle des sensations optiques et d'abord celles de la couleur; les études de Rood, de Helmholtz, de Koenigs et Brodhun, de Ch. Henry, etc., ont en effet prouvé que l'on connaît les constantes de la réaction provoquées par un excitant coloré déterminé (1); de plus, les couleurs ayant été désignées rigoureusement, on parle d'un certain rouge par exemple, avec la même exactitude qu'en musique du *la* du diapason.

Les constantes de la sensation première due aux couleurs permettent de créer une gamme des couleurs à expression définie et constante et une logique d'emploi suivant laquelle l'artiste s'exprime avec précision.

Certaines couleurs ont la propriété d'être vivement excitantes et dynamiques (couleurs pures du spectre et certaines couleurs chimiques); d'autres sont particulièrement « constructives », plus « humaines » (couleurs naturelles, terres, etc.); la composition de la gamme d'expression se choisit suivant la nature de ce qu'on veut faire ressentir; elle peut même être complexe, utilisant les couleurs vives et les couleurs neutres si l'on attend l'expression de la complexité, etc.

Étude plus particulièrement logique des procédés que les artistes de tous les temps ont empiriquement suivis avec plus ou moins de divination.

***

(1) Le taureau qui lui-même s'excite au rouge prouve surabondamment la constance et la généralité de la réaction physiologique à la couleur.

LA RÉACTION PSYCHOLOGIQUE

Et puisque le purisme vise à l'universalité, l'important était de s'assurer de la fixité de la sensation colorée.

Aux réactions immédiates et purement physiques des différentes couleurs, s'associent secondairement des impressions mentales (1); aux bleus, par exemple, s'attachent des sensations fixes et spécifiques d'aérien, de liquide, de lointain, de profond, rappels de ce qui dans la nature paraît ainsi coloré : eau, ciel, objets lointains; le brun est terrestre; le vert suggère le végétal, etc. D'où un second clavier psychologique intimement associé au premier clavier physiologique; clavier des habitudes et des expériences héréditaires et vécues qui exige une logique d'emploi : les couleurs doivent donc être associées et appliquées à la forme suivant des conditions et des situations nullement arbitraires (1).

LA FORME

Les anciennes esthétiques, lorsqu'elles parlaient de la forme, partaient toujours de l'objet représenté qui est déjà une synthèse très complexe, donc difficilement analysable. Le purisme part de l'élément formel primaire et géométrique, parce que ses réactions sur notre physique sont relativement simples, comparées au monde des associations.

On peut ramener les sensations provoquées par les formes primaires à leurs relations avec la sensation de la verticale (chute des corps) qui est la sensation première autour de laquelle s'entendent toutes les autres relatives à la forme (2). Toutes les formes provoquent des sensations différentielles de celles de la verticale.

Les sensations musculaires et circulatoires qui modifient notre état lorsque notre œil parcourt les lignes ou les formes s'ajoutent les unes aux autres, et l'on peut dire qu'un tableau provoque d'abord une symphonie de *sensations ;* c'est la symphonie des associations provoquée par celles-ci qui émeut notre cénesthésie et notre moi conscient.

Partant donc des éléments formels et colorés et les considé-

(1) Les formes principales de l'association sont communes à tous les hommes (Ch. Lalo).

(2) Voir chapitre « l'Angle droit ».

rant comme des excitants à action spécifique déterminée, on peut créer le tableau comme une machine. Le tableau est un dispositif destiné à nous émouvoir.

Cette notion est fondamentale dans le purisme.

LE SUJET

Un tableau peut-il être un simple agencement de formes et de couleurs ne devant rien aux choses existantes? Assurément le tableau moderne tend à être un objet indépendant et le tableau puriste cherche à être aussi inventé que possible.

Il est certain que l'idéal auquel tendent le Cubisme et le Purisme est de créer des agencements ne devant rien à la nature.

Mais un tableau qui serait seulement une symphonie de couleurs et de formes, qui n'userait que des réactions primaires des formes et des couleurs, ne serait guère autre chose qu'un ensemble ornemental, et il est d'expérience que si l'ornement nous donne des satisfactions réelles, il manque à celles-ci quelque chose que nous attendons de l'art : une émotion intellectuelle et affective à laquelle est impropre l'art purement physiologique; c'est pourquoi le purisme part d'éléments choisis parmi les objets existants et dont il extrait les formes spécifiques.

Il les prend de préférence parmi ceux qui servent aux usages les plus immédiats de l'homme; ceux qui sont comme le prolongement de ses membres et par cela d'une intimité extrême, d'une banalité qui fait qu'ils existent à peine comme sujet intéressant en soi et ne prêtent guère à l'anecdote.

Le purisme a mis en évidence la *loi de sélection mécanique.* Celle-ci établit que les objets tendent vers un type qui est déterminé par l'évolution des formes entre l'idéal de plus grande utilité et celui de la satisfaction aux nécessités de la fabrication économe, qui se conforme fatalement aux lois naturelles; ce double jeu de lois a abouti à la création d'un certain nombre d'objets pour ainsi dire standardisés qui ont la vertu particulière d'être tous étroitement associés à l'homme, d'être à son échelle, d'appartenir à la même famille de formes et de se trouver par conséquent associés les uns aux autres par l'unité des lois ayant présidé à leur formation.

Sans proscrire aucun thème, le purisme jusqu'à présent a limité son choix à ces objets.

Le purisme s'exprime donc par des équivalents plastiques qui viennent d'un choix réfléchi d'éléments dont il connaît exactement les propriétés physiologiques et spirituelles.

Ces éléments sont constitués par des objets ayant des propriétés sensibles particulières, et ils sont agencés suivant des ordonnances qui ont des effets particuliers spécifiques.

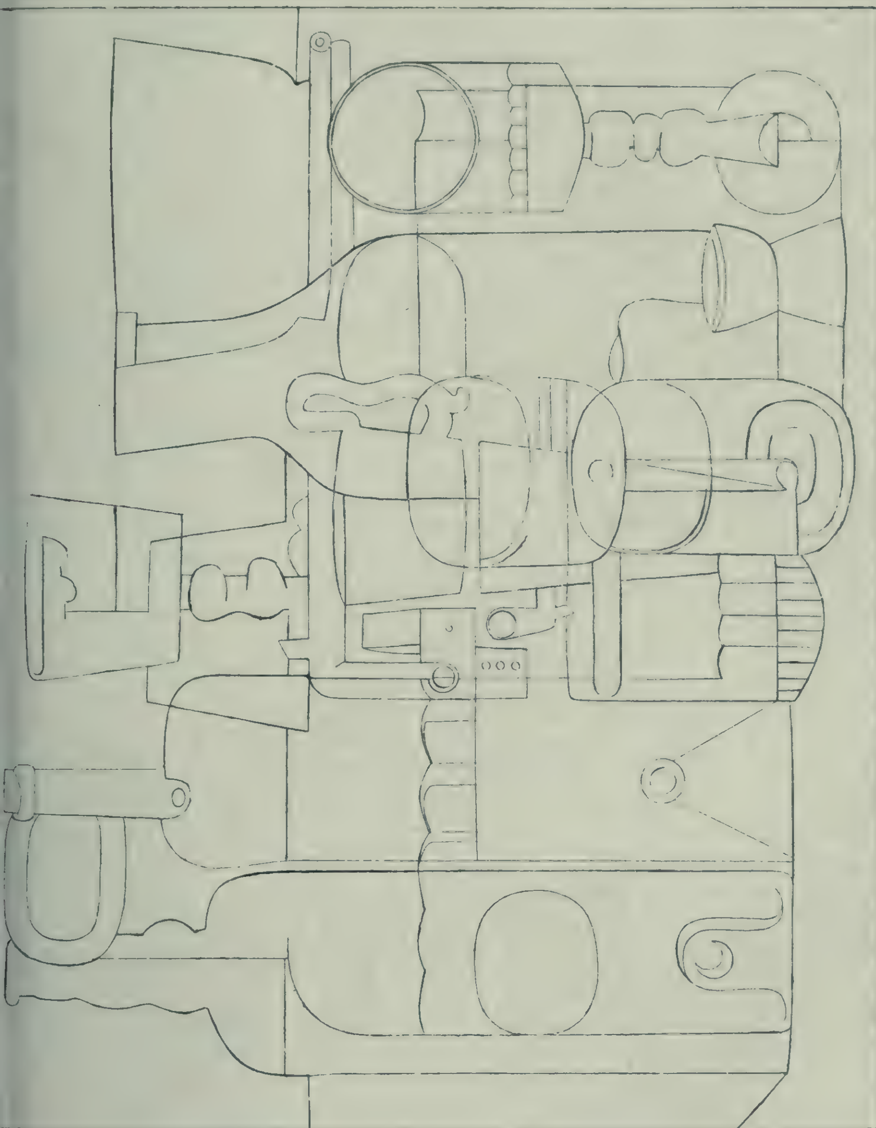
L'OBJET STANDARD

Ces objets, on le constate, ont été choisis de la plus parfaite banalité, ceux qui figurent le mieux les objets types, satisfaisant ainsi au désir de l'esprit de tout ramener à l'unité qui est une de ses constantes. De plus, ces objets banaux ont l'avantage d'une lisibilité parfaite et reconnus sans effort, ils évitent la dispersion, la déviation de l'attention qui serait perturbée dans sa contemplation par des singularités, l'inconnu, le mal connu. Et ce qui fait qu'ils sont d'une lisibilité parfaite, c'est qu'ils ont toujours été recréés dans les caractères les plus généraux, standards. Et l'on retrouve encore ici cette manifestation d'ordre qui est la plus banale et indéniable propriété de l'homme.

LA COMPOSITION

La composition puriste est issue de la composition cubiste; mais on sait que dans le cubisme, l'objet point de départ est modifié, souvent extrêmement, en vue de son organisation dans le tableau; le purisme, lui, attribue de l'importance à conserver aux objets les normes de leur constitution. Il ne se reconnaît pas le droit de reformer ceux-ci au delà d'une certaine limite; il choisit donc ses points de départ de telle sorte qu'ils s'agencent entre eux normalement sans déformation qui en modifierait le type; ainsi s'expliquent, par exemple, ces mariages d'objets par un même contour commun; la liaison des éléments en vue de créer dans le tableau un objet unique, souvent résolue dans le cubisme par une altération de la spécificité de l'objet, est obtenue dans le purisme par des agencements organiques.

***



Composition. JEANNERET.

En fin de compte, lorsque sont techniquement résolus les multiples problèmes particuliers au purisme (et bien entendu aussi ceux de toute peinture en général), lorsque la syntaxe puriste est satisfaite, vaut le tableau ce que vaut la conception initiale de l'artiste.

L'existence de ces lois à satisfaire a fait dire que le purisme est une théorie didactique; assurément elle l'est puisqu'on peut en formuler la grammaire; et au bout, aucune grammaire n'a de valeur que si on sait l'employer.

Et certainement ne peuvent se servir de la technique puriste que ceux qui ont rompu avec les anciennes modalités de la peinture, et qui sont des êtres nouveaux, mis au point par la civilisation actuelle; la poésie que l'on veut aujourd'hui est loin des brumes où aimaient à se noyer les romantiques; Fechner, étudiant la sensibilité de l'homme, constatait que la moindre irrégularité d'un angle droit nous fait souffrir; les hommes exacts aujourd'hui repoussent l'inversion où nous avaient conduits trop d'artistes hystériques et qui affectionnaient l'équivoque des formes et des tons. En recherchant les chemins de la santé, nous nous sentons ainsi plus humains et, si nous ressentons la *beauté* comme le seul vrai bonheur, le mouvement des idées a obligé à en reformer la notion.

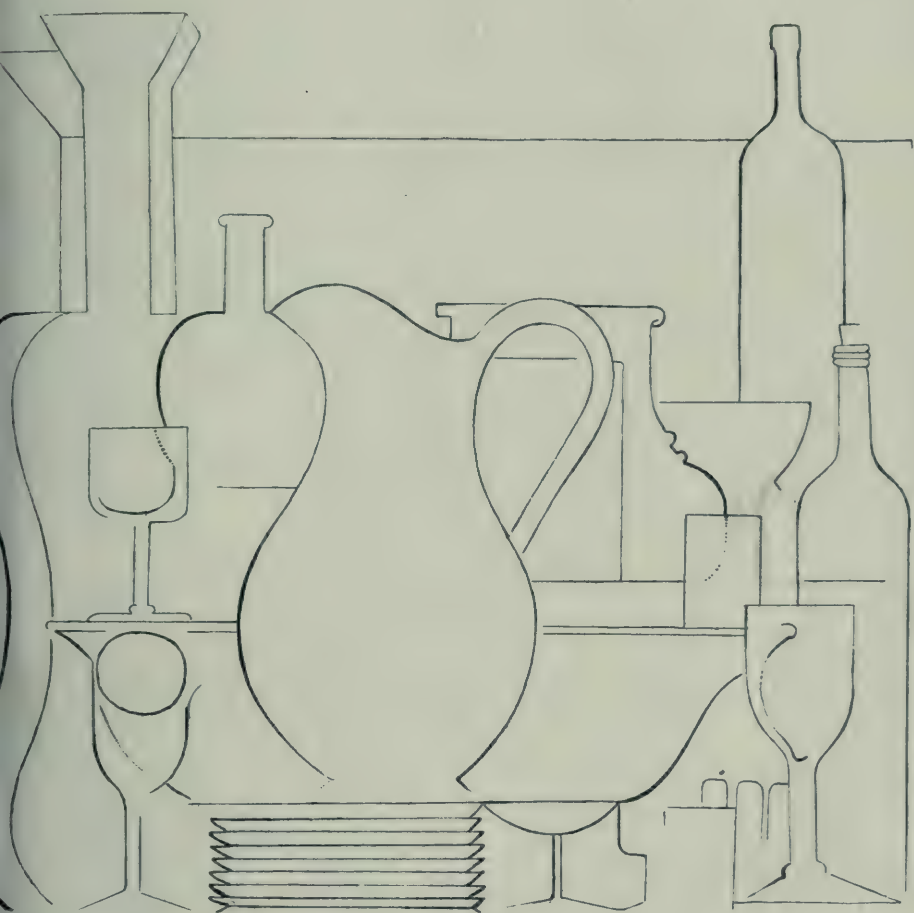
LA BEAUTÉ NOUVELLE

On a reproché aux théories puristes d'user de la forme scientifique; c'était la seule façon de sortir enfin des palabres des esthéticiens imprécis.

Il est curieux de constater que les écrits sur l'art admettent généralement « le beau » comme une entité précise et, cependant nul n'a jamais pu le définir; un peu de méthode dans la discussion eût permis de constater que, posé comme on le posait, le problème du beau était insoluble.

L'erreur de base était de donner comme critérium du beau l'idée de plaisir, réaction finale tout à fait personnelle et variable.

Il est, en effet, certain que la résultante des sensations et des émotions provoquées par une œuvre d'art, le *jugement* porté, varie suivant les individus; toute discussion basée sur le jugement de valeur de l'œuvre d'art était donc vicieuse; le beau était seulement ce qu'aimait le critique et ses semblables; un tableau était beau quand on en ressentait du plaisir; or, n'est-il pas connu qu'une



omposition. OZENFANT.

œuvre capitale comme le Parthénon par exemple, considérée par certains comme le chef-d'œuvre de l'art, choque certains?

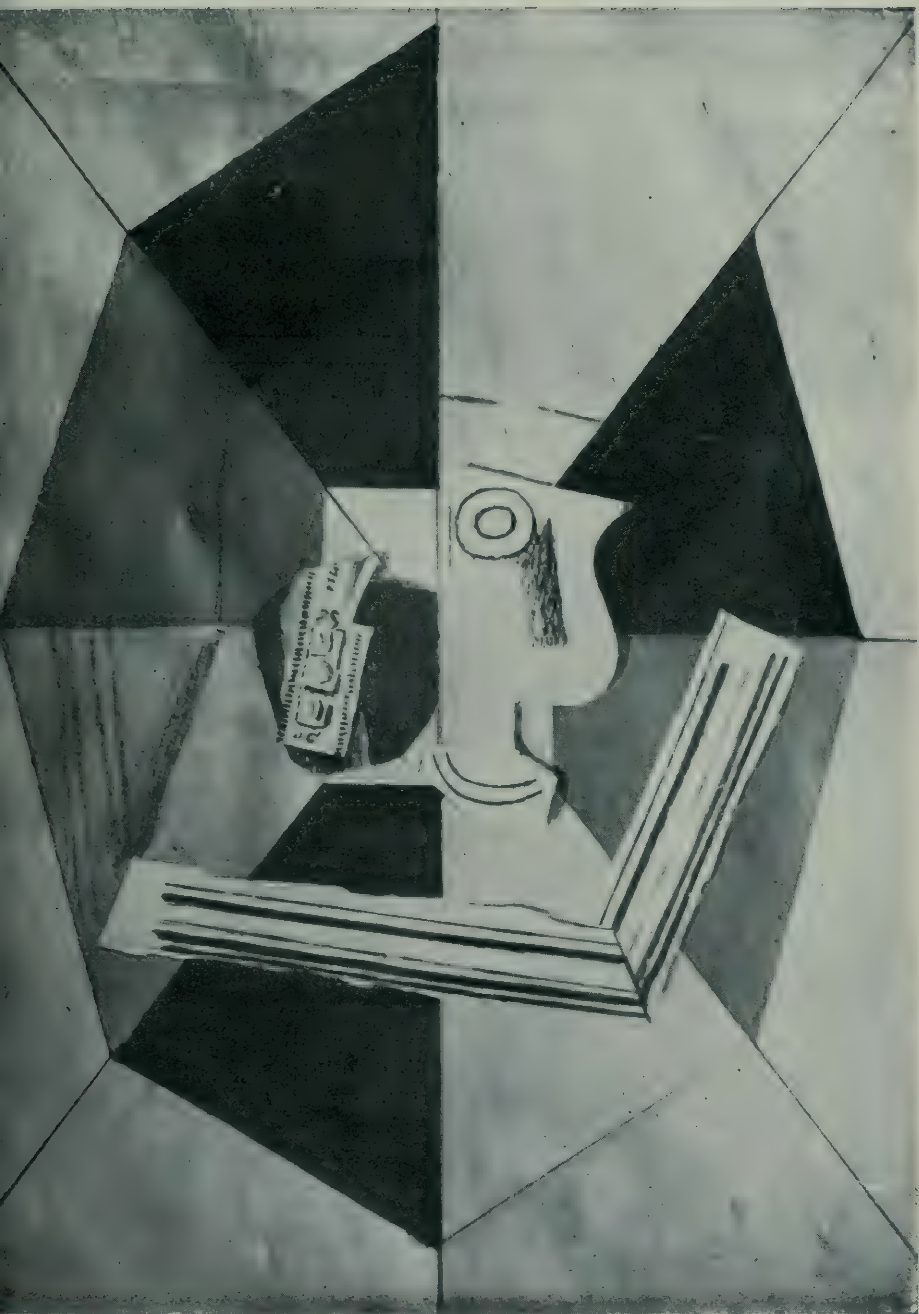
Erreur dans les mots et dans les idées.

Le Parthénon n'est *plaisant* pour personne. Le grand art n'est pas art d'agrément; faire du plaisir la base de l'art est le descendre à la cuisine; l'art a pour seul but d'émouvoir; si on lui donne ce but et ce but seul, on comprendra que les jugements individuels importent peu; l'important est qu'il émeuve; le Parthénon émeut tout le monde puissamment, même ceux auxquels il déplaît; ce qui compte est l'intensité de l'émotion provoquée; on peut même dire qu'aucun vrai chef-d'œuvre ne donne de plaisir, car les grandes émotions ne répondent pas à ce mot.

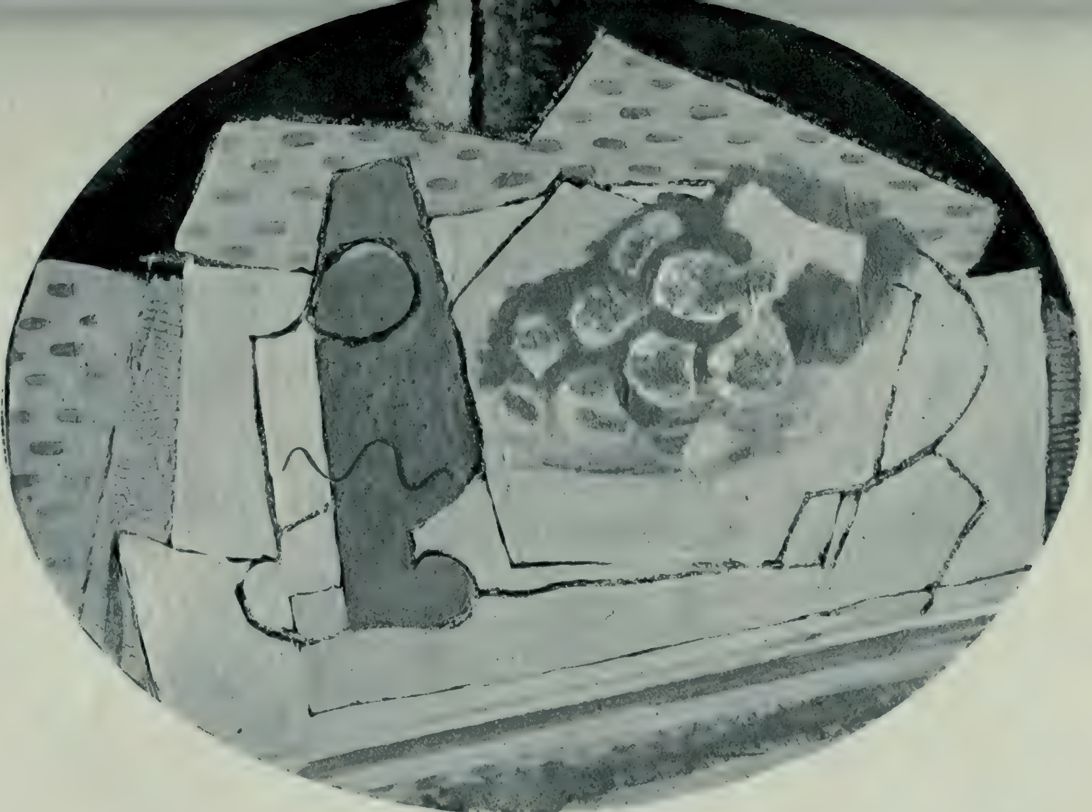
Le beau n'est pas le plaisir; le beau est une certaine nature d'émotion intensive; on conçoit désormais l'importance des recherches sur la physiologie des sensations et des associations, car la seule chose fixe, le seul moyen d'expression sûr que nous ayons en art, est ce clavier de sensations et d'émotions premières; nous avons le moyen d'agir sur les sens et l'esprit : c'est beaucoup, mais nous n'avons pas le moyen de faire plaisir à notre gré.

Tant pis et tant mieux : moins d'art d'agrément; laissons cela aux cuisinières et aux hétaïres et laissons s'emberlificoter les critiques d'art vieux système-beauté-plaisir.

LA PEINTURE MODERNE



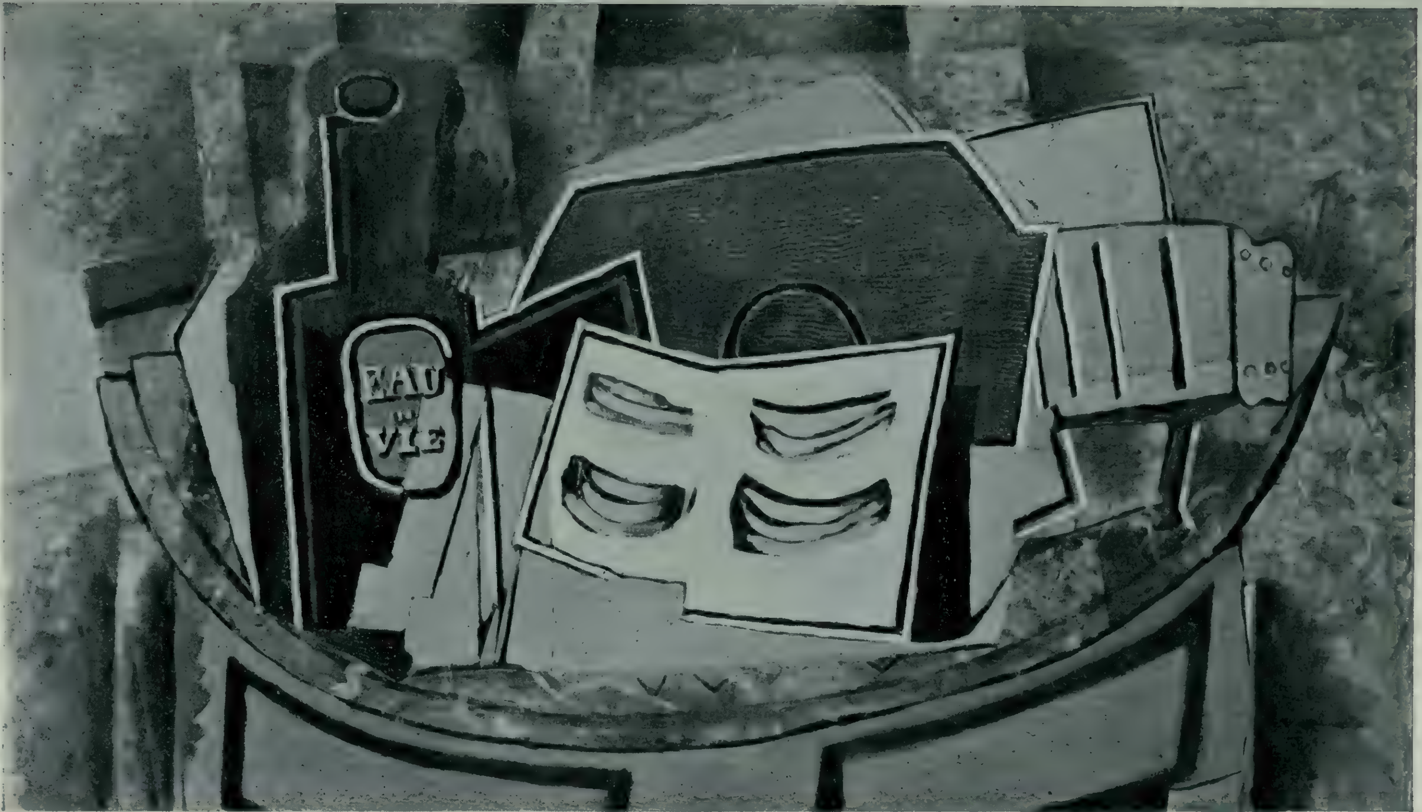
Braque. *Collection Simon.*



BRAQUE. *Collection Léonce Rosenberg.*



BRAQUE. *Collection Léonce Rosenberg.*



BRAQUE. *Collection Simon.*



NATURE MORTE — BRAQUE — COLLECTION SIMON



GLEIZES. *Collection Léonce Rosenberg.*



JUAN GRIS. *Collection Simon.*



COLLECTION SIMON

JUAN GRIS



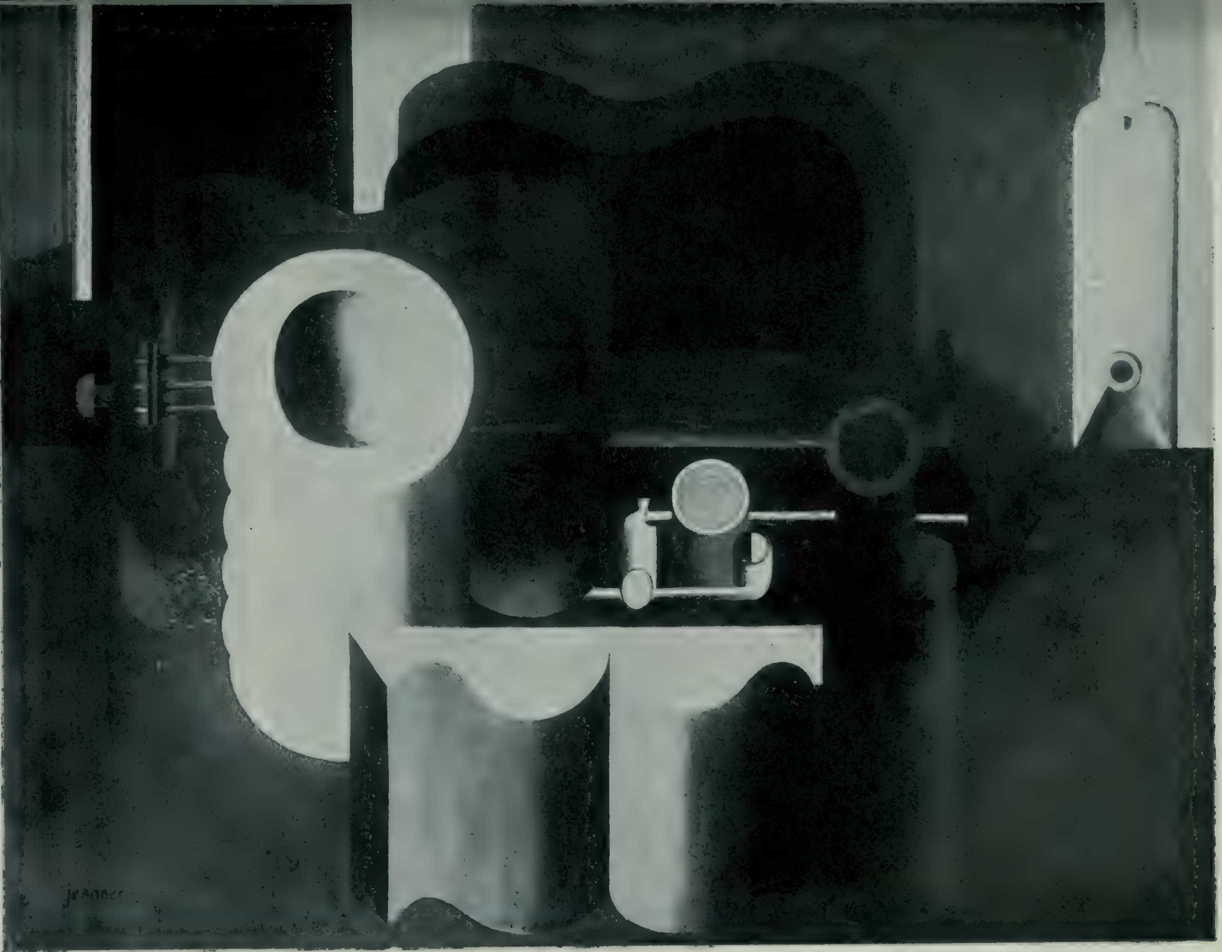
JUAN GRIS. *Collection Simon.*



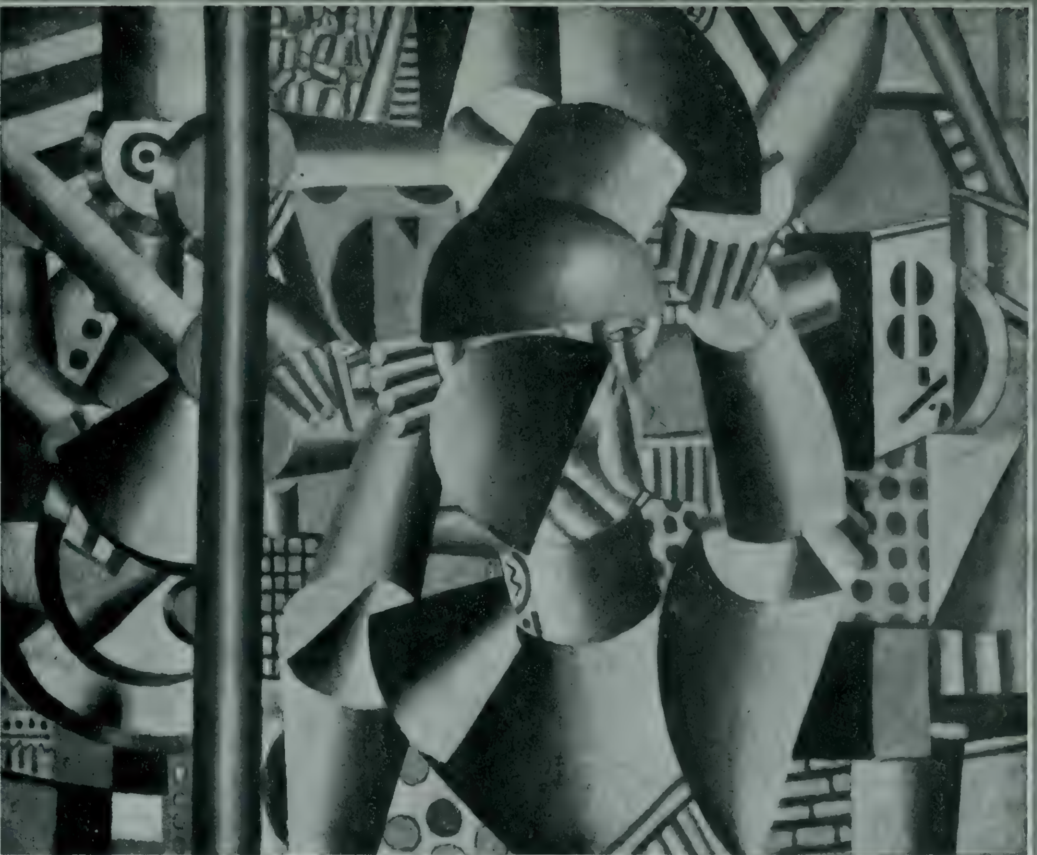
JEANNERET. *Collection La R.*



JEANNERET



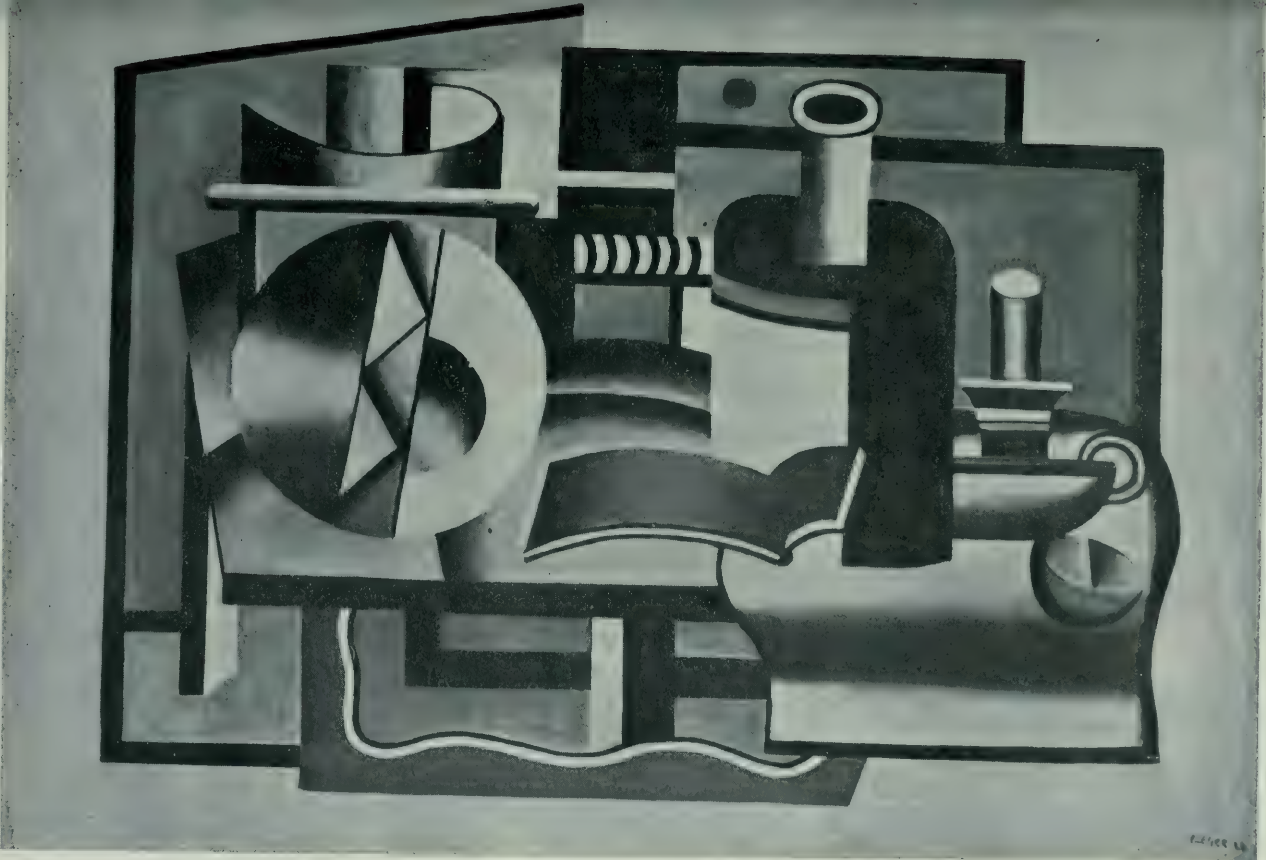
JEANNERET. *Collection La R.*



LÉGER. *Collection Léonce Rosenberg.*



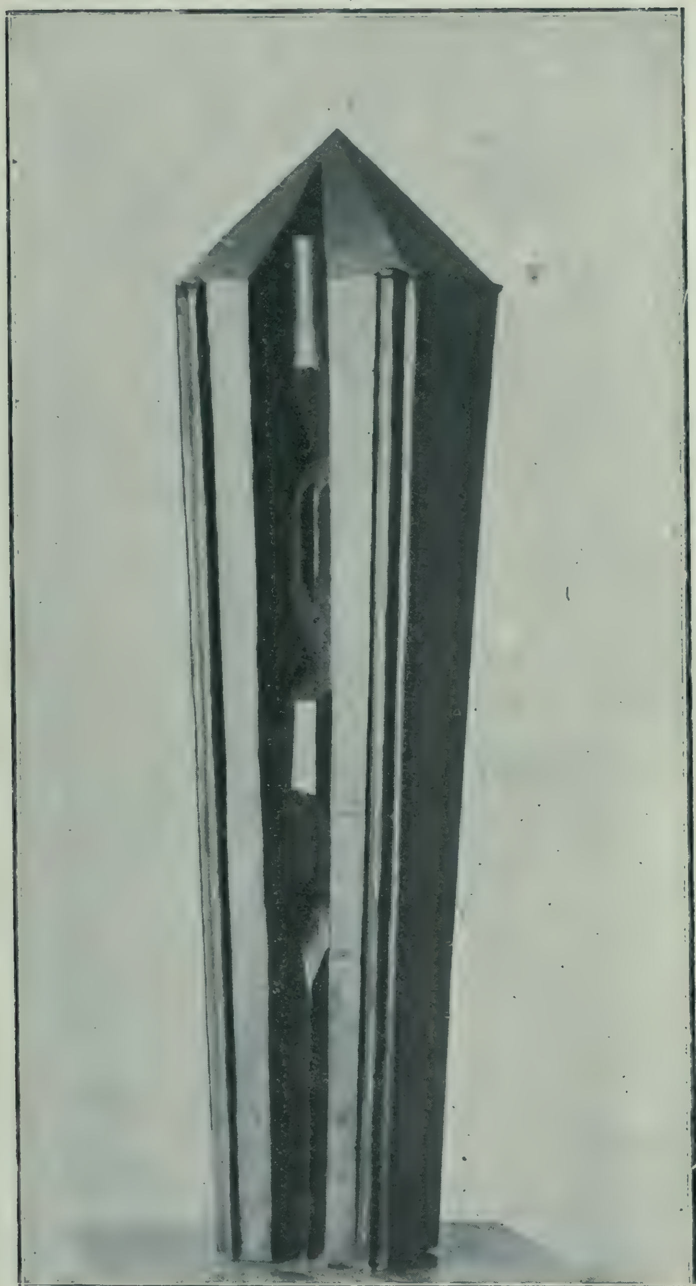
LEGER | GALERIE SIMON



LÉGER. *Collection La R.*



LAURENS. *Collection Léonce Rosenberg.*



LIPCHITZ.



COLLECTION LA ROCHE — PIERRE COLORÉE

LIPCHITZ



Lipchitz.



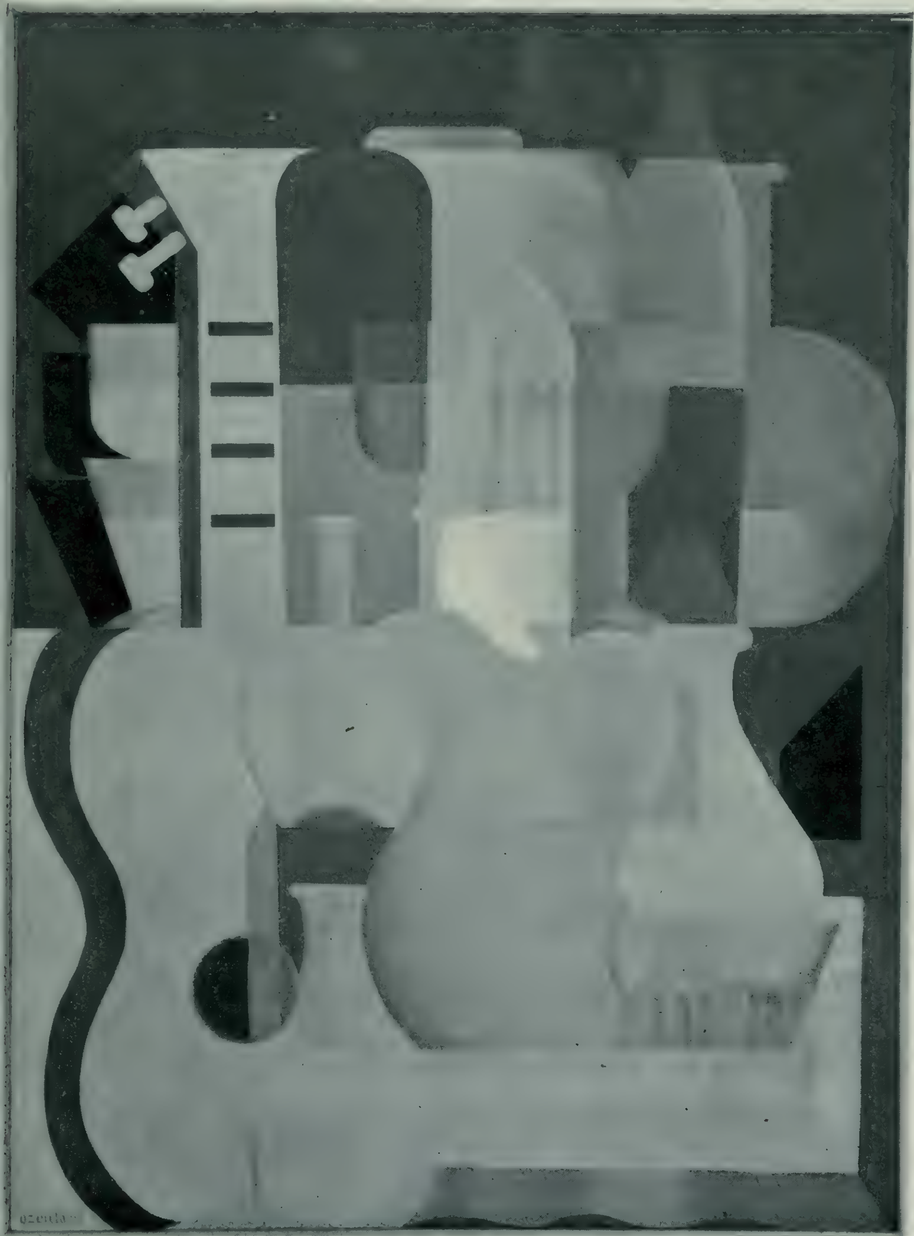
MARCOUSSIS. *Collection particulière.*



MARCOUSSIS



Marcoussis.

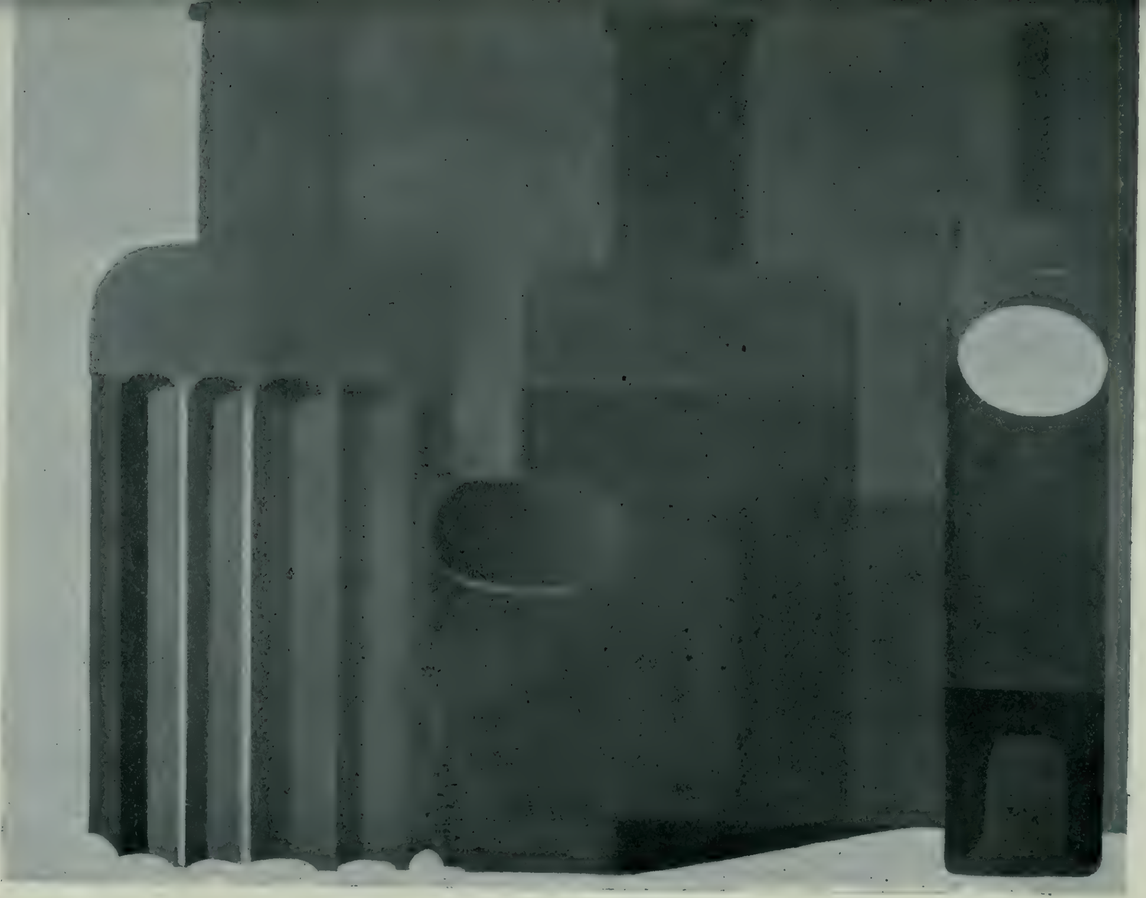


OZENFANT. *Collection La R.*

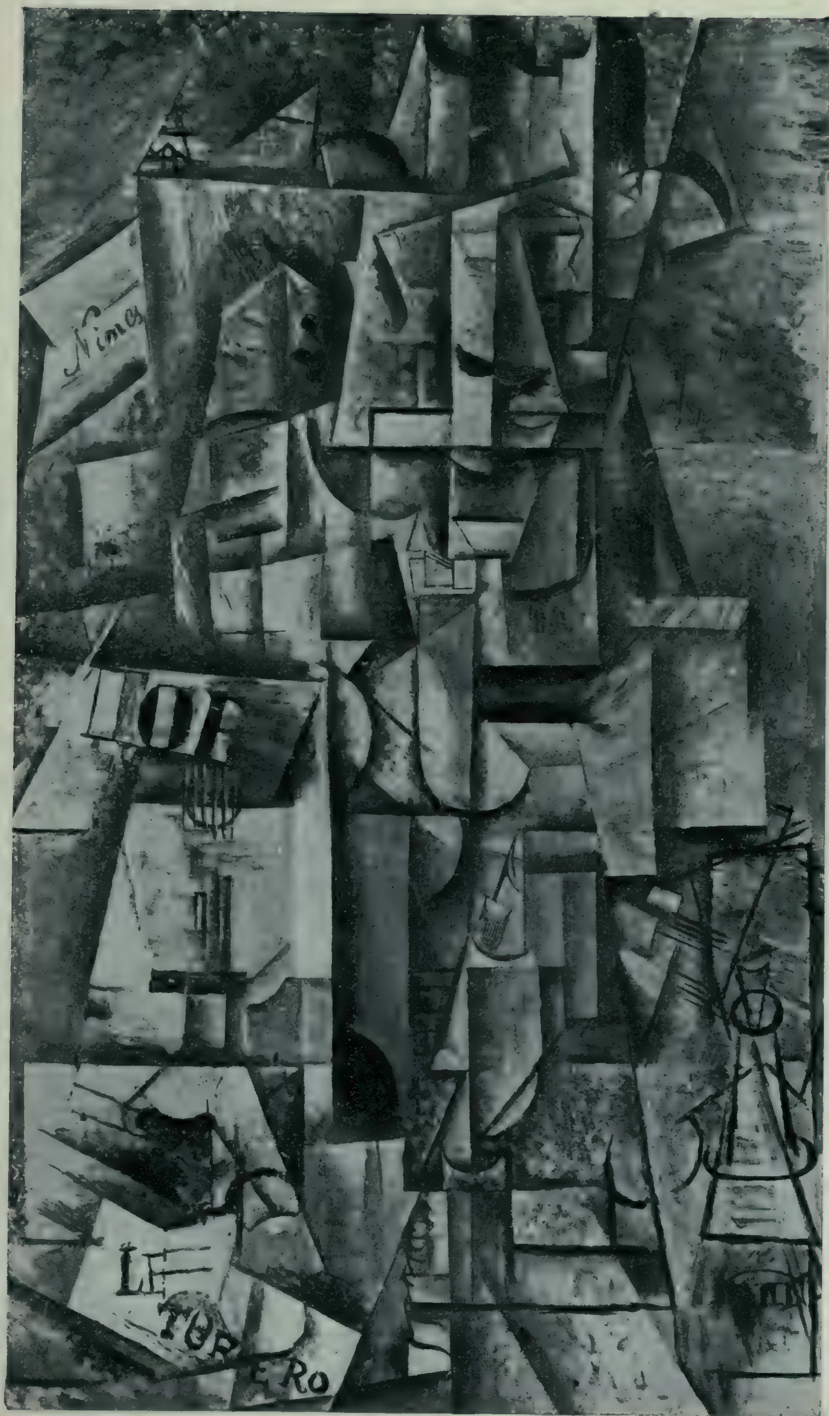


OZENFANT

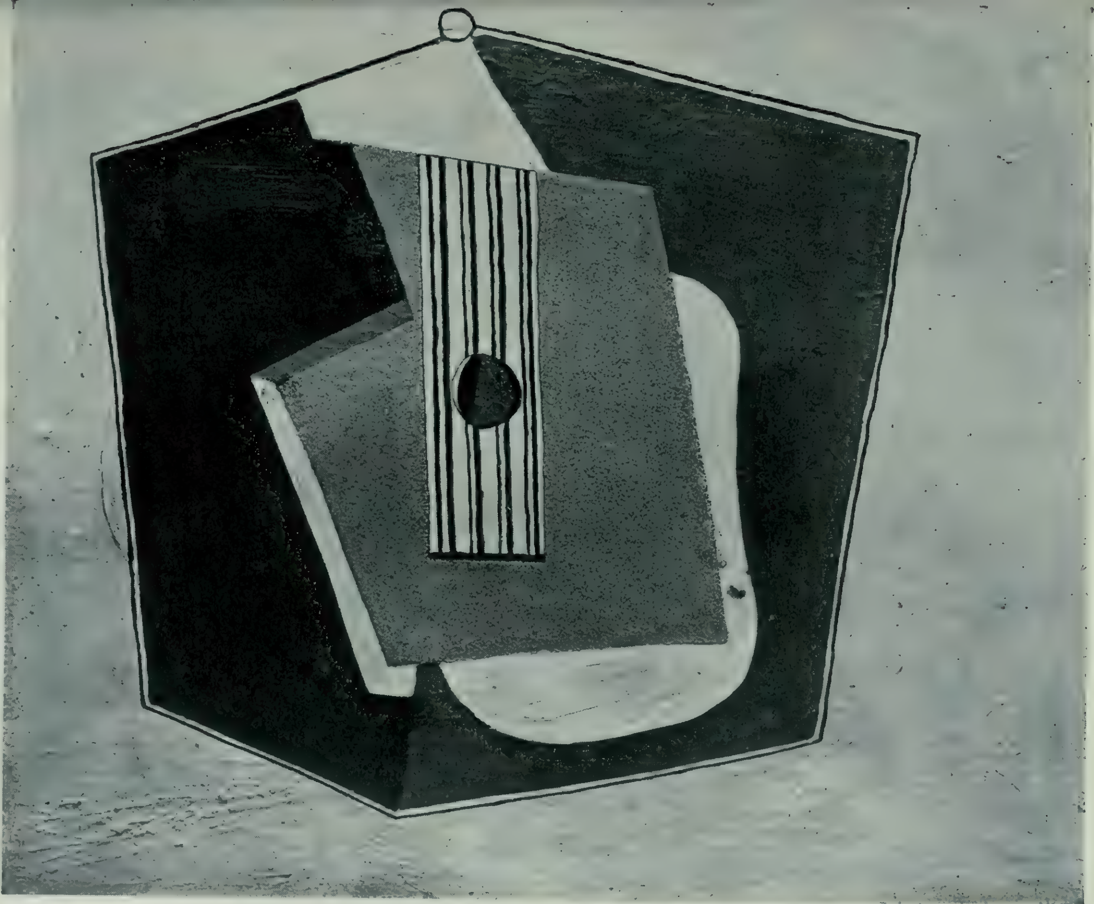
COLLECTION LA ROCHE



Ozenfant.



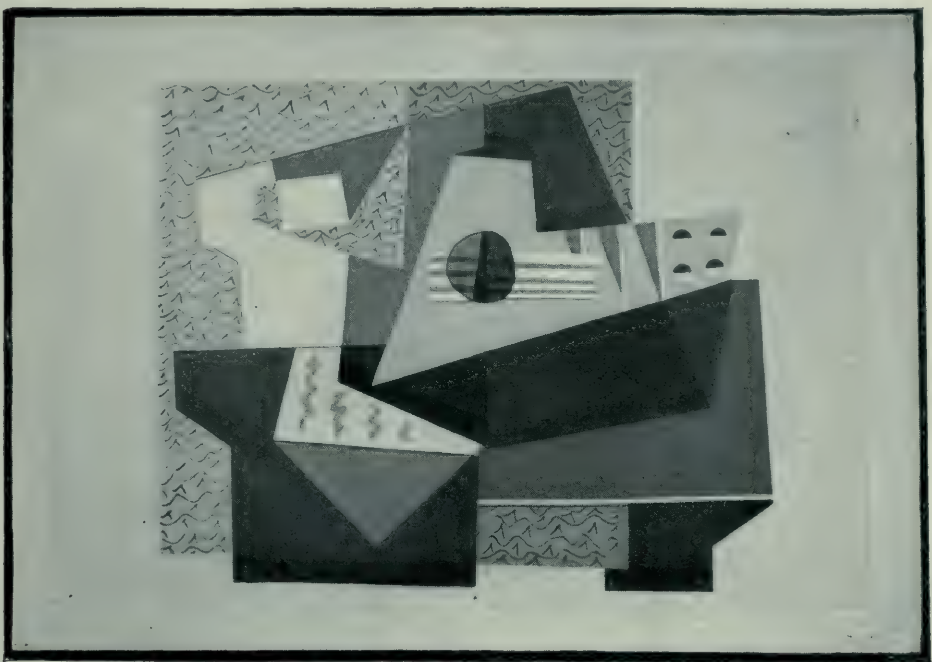
PICASSO. *Collection La R.*



PICASSO. *Collection M. R.*



NATURE MORTE PICASSO COLLECTION LEONCE ROSENBERG



PICASSO. *Collection Léonce Rosenberg.*



PICASSO. *Collection Paul Rosenberg.*

TABLE DES MATIÈRES

5740-II-25. — TOURS. — IMPRIMERIE E. ARRAULT ET Cie